كلمة استهلال

هذه ثالث مجلة تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي في السنوات الثلاث الأخيرة، وبها يرتفع عدد المجلات الصادرة عن الوزارة إلى خمس، وكلها اختصاصية، تعنى بالفكر والأدب والمسرح والسينما والفنون التشكيلية والطفل العربي الذي هو عدة المستقبل.

ونحن، في مجال الاختصاص، لم ننزع إلى أن تتولى كل مجلة من مجلاتنا قسمًا نشوريًا بعينه. فكرة تقسيم العمل بينها، على هذا النحو ليست في أساس الهدف الذي نشدناه. لقد أردناها مجلات مختصة بتمام المعنى لإيماننا بأن الأخذ من كل شيء بطرف أمر فات أوانه، فهو موقف سطحي، وهو تشتيت للجهد، وعائق في طريق التطور، فالعصر الآن يتطلب الاختصاص، بل هو يتطلب، في السعي إلى الإحاطة، اختصاص الاختصاص، كي يكون الإلمام بالموضوع متصفًا بالعمق، بالشمول، بالمعرفة التفصيلية، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، نظريًا وتطبيقيًا، ونتخلص، مرة وإلى الأبد، من الذاتية، ونأخذ بالموضوعية، ونكف عن التخمين والتقدير والمزاجية، ونبدأ بالأصول، بالمفاهيم بالقواعد، في إطار من الحقيقة العلمية التي هي سيدة الحقائق.

إن الفن التشكيلي هو فن التعبير بالخط واللون والكتلة والضوء، هو النغم الآخر الذي يبلغ القلب عن طريق أدق وأخطر حواسنا وهي العين، وهو الكتابة بغير حروف، وبأعظم الحروف، بالصورة التي كانت مرسومة، قبل أن تكون الكلمات المرسومة، لأنها أبلغ وأشمل في التعبير، وفي التوصيل من ذات الى ذات، وفي التأثير على النفس، وتحقيق التوجيه المطلوب، والايحاء بالسر الأعظم، سر الفن الذي نحسه، نعيشه، ننفعل به دون أن نبلغ غايتنا في شرحه، لأنه لا يشرح، فهو كالقول الذي لا يحكى فيضمر.

وهذا الفن العظيم والقديم معًا، هذا الصامت الناطق الذي كان، في بعض مراحل التاريخ، نقشًا على صخر، قبل ان يكون رسمًا في لوحة، وكان زخرفة على جدار، قبل ان يكون حلية في إطار، والذي كان، كالشعر، تعبيرًا عن عاطفة بكر، وترجمة عن وجدان، وبوح قلب من خلال خطوط



الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

ودوائر، وابتهالاً إلى الملأ الأعلى، بغير نأمة ولا صوت، هذا الفن، في قدراته الكبيرة على التجسيد والتوصيل، وفي دخوله مادة في الفنون الأخرى، المسرحية والسينمائية والطباعية والتزيينية وغيرها، قد صار خطير الشأن، واسع الانتشار، فهو أداة تذوق جمالي، وهو متعة ومعرفة، وهو وسيلة تثقيف، وفي أيامنا هذه أصبح سلاحاً من أسلحة النضال الوطني والقومي والاجتماعي، ودخل المعركة مباشرة، خاصة في الجانب الكاريكاتيري منه، ليكون طليعة في التوعية والتعرية والتوجيه، وفي تأييد القضايا العادلة، والرد على أعدائها، وفضح أغراضهم.

ولسوف تسهم مجلة «الحياة التشكيلية» كمجلاتنا الأخرى، في نشر الثقافة التي نؤمن بها، ونعمل لها، ونشق الأقنية لانتشارها، وهي الثقافة القومية الوطنية التقدمية الإنسانية التي ترى في الإبداعات البشرية، على تنوعها، وسائل لاستلهام الحقيقة، مضموناً وشكلاً، وصياغتها حقيقة أخرى، فنية، تكرس نفسها لمعالجة قضايا الناس، والترجمة عن ذواتهم، ونقل صورهم إليهم، كي يروا أنفسهم في هذه الإبداعات، ويتعرفوا إلى مشاكلهم، ويملكوا الوعي بها، والإرادة الحرة على تغييرها نحو الأفضل.

وإذا كنا من المؤمنين بأن للفن وظيفة اجتماعية، وأن أداء هذه الوظيفة على النحو الأمثل، أصالة وجودة وتقنية، هو الغرض الأهم من النتاج الفني، فإننا نتطلب من هذه المجلة أيضاً أن تعنى عناية قصوى بالتراث، وبالآثار الفنية التراثية، وتأثيراتها على فننا المعاصر، وأن تهتم بالحداثة ومدارسها، وبالتيارات الجديدة في الرسم والنحت والديكور، وبالنقد التشكيلي والدراسات التشكيلية، الموضوعة والمترجمة، بالتعاون مع رجال الفن التشكيلي وأصحاب الاختصاص في قطرنا ووطننا العربي والعالم.

إن أمتنا العربية تخوض معركة ضارية ضد أعدائها، وتتحمل سورية بقيادة الرئيس حافظ الأسد، العبء الأكبر في هذه المعركة، مواجهة وصموداً، تصدياً ودفاعاً، ضد الصهيونيّة والامبريالية والرجعية، وضد كل من يريد توهين قوى هذا القطر، وسيكون لهذه المجلة دورها في هذا المجال، من خلال اختصاصها ذاته، وبالأمانة التامة له، فاللوحة كالكلمة وكالنغم، تنهض بمهمتها من خلال إبداعها، وهذا الإبداع التشكيلي الذي سنرعاه ونشجعه وندعم مسيرته، هو قناة ثقافية تضاف إلى أقنيتنا الثقافية التي تنتظم وطننا كله.

مرحباً بالوليدة الجديدة.

دور الفن في تطوير المجتمع

طارق الشريف

حين يتصدى الباحث لموضوع « دور الفن في تطوير المجتمع » يتبادر له أن معالجة مثل هذا الموضوع ستكون سهلة بعض الشيء ، ولا تحتاج الى كبير جهد يبذل ، اذ يمكن أن يقدم بعض الآراء الرائجة عن دور الفن الاجتماعي ، ذلك لانه من الشائع والمألوف ان الفن يلعب دورا ما في تطوير المجتمع ، ويمكن اكتشافه والحديث عنه بسهولة .

لكن ، متابعة البحث والتفتيش عن مصادره، تجعل الكاتب يكتشف أن المشكلة ليست على هذا النحو الذي يبدو لاول وهلة .

اذ يصعب عليه أن يوفي هذا الموضوع حقه من الدراسة ، مالم يقدم عرضا دقيقا لمهمات الفن الاجتماعية عبر العصور ، وما حققه عبر التطور والمراحل المختلفة .

وقد يتبادر للذهن ، أن معالجة الموضوع تتطلب تحديد معاني الكلمات المستخدمة ، حتى تكون معانيها واضحة في الذهن .

لهذا لابد لنا من أن ننطلق في بحثنا هذا من تحديد معنى كلمة (فن) ، ما نقصده منها ، وما نريده لها من تحديدات دقيقة ، وكيف نتصور تطور المجتمع تحت تأثيرها ، ولابد لنا من تحديد ما نعنيه بالمجتمع ، وما هي تصوراتنا له .

أي أن الموضوع الذي نتناوله بالدراسة يبدو واسعا جدا ، ومتشعبا تشعب الفن ، ومتبدلا تبدل دلالته ، ومتغيرا تغير المجتمعات ونظمها المختلفة عبر العصور والظروف ، لهذا يصعب علينا أن نحصر الموضوع في دراسة مهما كبرت تبقى محدودة ، ولا تستطيع أن تحيط بكل جوانب الموضوع .

ومن الواضح أن كلمة (فن) تثير فينا جملة متشابكة من المعاني ، وتبرز أمام أنظارنا رؤىً متعددة من التشكيلات وعلينا أن نستخلص من هذه المعاني شيئا ، هو **« ان الفن المقصود من دراستنا يشمل جميع الانتاج الذي نفذ عبر عصور مختلفة ، منذ العصر الحجري القديم ، حتى اليوم ، كل ما صنعه الانسان تشكيلا أو نحتا ، عمارة أو حفرا ، فنونا مصغرة أو أوابد خالدة ... مهما اختلفت ظروف انتاجها ، وموادها ، وأساليبها »** .

اي أننا أمام انتاج ضخم صرف الانسان الوف السنين في ابداعه،عبر الحضارات والمراحل وعلينا أن نحدد دور ذلك كله في تطوير المجتمع الانساني وتقدمه .

ولابد لنا من ان نشرح ما نعنيه بكلمة(تطوير) ذلك لان هذه الكلمة ، ليست على جانب كبير من الوضوح الكافي الذي يساعد على الحديث ، بدون تدقيق في معانيها ، ولهذا لابد من شرحها، وتقديم تحديد دقيق لها .

ونحن لا نريد من كلمة (تطوير) ، صيغة محددة مسبقا ، ولا شكلا جاهزا محددا للتطوير، بقدر ما نريد **جملة الاسهامات التي قدمها الفن لتطوير المجتمع ، سواء كانت جمالية او اجتماعية او فكرية ، على مستوى التشكيل الفني ، أو على مستوى المضمون ، أو على مستوى المواضيع المعالجة ، ولذا يتبادر للذهن أن الفن قد لعب عدة أدوار ، وأسهم في تطوير المجتمع عن طريق عدة صيغ يحددها تاريخ الفن لنا .**

أما كلمة (مجتمع) التي سترد في هذا البحث ، فنحن لا نعني صيغة محددة لها أيضا ، ولا نقصر حديثنا على فترة زمنية معينة ، ولانريد المجتمع الانساني عموما ، حتى لا يكون حديثنا مجردا ، ان الهدف الذي نسعى له ، هو **دراسة المجتمع الانساني في تطوره المتنوع عبر العصور ، واسهام الفن في تطويره ، في كل مرحلة ، أو خلال كل فترة،على جميع المستويات الفنية والاجتماعية والفكرية .**

لقد أصبح واضحا انالموضوع كثير التشعب، متعدد الجوانب صعب المعالجة ، ولهذا آثرنا تقسيمه الى فترات تاريخية مختلفة ، نركز في كل فترة منها على دور الفن ، وننتقل الى مرحله اخرى ، عن طريق تقديم نماذج نحللها ونحدد دورها .

المرحلة الاولى

ولسوف يكون المنطلق الاساسي لبحثنا هو دور الفن في مراحله الاولى ، أي منذ عصر الكهوف وحتى قيام الثورة البرجوازية ، حيث لعب الفن دورا هاما واحدا ، رغم تعدد صيفه واساليبه ، ويمكن أن نحدد دور الفن بقولنا انه « دور الشاهد » على العصر ، ففي هذه المراحل ارتبط الفن فيه بالمجتمع ارتباطا تاما ، كان صوت الجماعة المعبر عن فكرها وفلسفتها ، ونظرتها الجمالية ودرجة تطورها ، وعن حياتها اليومية ، وعكس جميع دقائق الحياة .

لهذا لا نعرف من رسم الجداريات القديمة في الكهوف أو المعابد القديمة ، ولا من نحت التماثيل او زخرف المساجد ، لقد غاب اسم الفنان ليبرز عمله ، لقد ارتبط الفن بحياة هذه المجتمعات ارتباطا وثيقا ، بحيث يتعذر فصله عن المعتقدات ، وعن التطور الذي حققه المجتمع في مجال الفكر والفلسفة والعلوم ، وعن المحصلة الاجتماعية لتصورات المجتمع ضمن فترة تاريخية لها خلفيتها الاجتماعية والاقتصادية .

لهذا خضع الفن في هذه المرحلة للسوق المستهلكة للانتاج الفني ، ذلك لان الفنان كان المنتج لبضائع لها أهميتها للطبقة الحاكمة ، وللناس ، ولا يمكن الاستغناء عنه ، وهو مبدع لحاجات عبر مسلمات تعطيها الجماعة له ، يجسدها في أعمال ، ويعبر عن الرغبات ضمن اللوحات ، ولا يوازيه في الاهمية الا الحاكم أو الكاهن ، وان النظرة المتفحصة لانتاج الحضارات القديمة ، تكشف لنا عن مدى تلاحم الفن مع كل مظاهر الحياة اليومية .

ولقد مرت الجماعات البشرية من عصر الرعي الى الزراعة ، ومن حكم المدن الى حكم الامبراطوريات ، وظهور القوميات ، والفن يقوم بنفس الدور الذي يعكس خصائص واحدة ، ويقدم لنا مظهرا حضاريا للجماعات والشعوب ، يحمل القيم الاجتماعية والجمالية ، التي تعطينا الافكار السائدة والحاكمة ، وهو يقدم هذه الافكار ضمن ثوب جمالي ، له طابع البحث عن الخلود أحيانا ، أو تحدي الموت أحيانا ، أو تسجيل الانتصار ، أو التقرب الى المثل العليا ، لكن الشيء الهام هو ان الفن قد تغلغل في الحياة اليومية والدينية ، والممارسات المختلفة للانسان، فهو أسلوب في الحياة ، وتعبير عن كل ما يشغل الانسان ، يملك الخصائص الموحدة ، لانه الشاهد على قومه يتفاعل مع كل دقائق الحياة ، لا تبرز فكرة ولا يتطور رأي دون أن نجد له في الفن تعبيرا .

لهذا كان وجه الحضارة البارز ، نراه على الجدار ، وعلى الثوب وفي المعبد ، وأماكن الرياضة والحياة العامة ، يحمل خصائص موحدة ضمن كل فترة ومرحلة ، لهذا كان **الفنان صوت جماعته المعبر عنها .**

لكن الى أي حد يسهم الفن في تطوير المجتمع الذي يعيش فيه ؟ طالما انه الشاهد على عصره ؟ وكيف يفهم دور الفن في هذه المرحلة ؟! ان ذلك لا يمكن تحديده بدقة ما لم نرجع الى شواهد مختلفة من الحضارات القديمة ، توضح لنا اسهام الفن ودوره على نحو دقيق .

في احدى اللوحات الفنية الجدارية التي ترجع الى المملكة القديمة في الفن المصري القديم ، نرى مشهدا يمثل تقديم القرابين للآلهة ، ونحن أمام عناصر متشابكة يمكن ان نوضحها بقولنا :

ـ ان الموضوع الذي اختاره الفنان من الحياة اليومية ، هو مظهر مألوف يكشف عن جوانب هامة في الديانة القديمة ، لهذا فهو يقدم لنا شهادة حية ناطقة عن عصره يجدها من خلال عمله . ولقد استعان الفنان باسلوب خاص لتنفيذ الموضوع ، نراه في حركة الوجه والكتفين وأوضاع الارجل ، مما يساعدنا على اكتشاف خصائص الفن المصري القديم ، اذ ان اهتمام الفنان قد اتجه الى التعبير الخطي ، والى رشاقة الحركة ، اكثر من الاهتمام بالوضعية التشريحية الدقيقة للاشخاص المرسومين .

أما [المضمون] الذي يقدمه العمل لنا ، فهو قد استقاه من الدور الاجتماعي الذي يلعبه الفن، اذ رسم لنا الفنانون مختلف مظاهر الحياة المختلفة القائمة في تلك المرحلة ، الى جانب الطقوس الدينية ، التي تؤكد على الرغبة في البحث عن الخلود كأساس من أسس التفكير القديم .

وهنا يمكن أن نؤكد على أهمية المعالجة الفنية للاشكال البشرية التي تتجاوز التسجيلية الدقيقة ، ففي احدى اللوحات الجدارية نرى الراقصات يقدمن لنا الايقاع الحركي ، ويتجلى في الحركة جمال انسجام التكوين ، والتلخيص للاشكال ، حتى ولو وصلت بعض الاوضاع الى اشكال غير معقولة ، لكنها مقبولة فنيا .

لهذا تجذبنا القيم الفنية التي تقدمها هذه اللوحات ، ونحن لا نعرف من رسمها ، وقد

لا نكون من انصار المعتقدات التي فرضتها ، أو قد نكون بعيدين عن الاهداف التي تسعى اليها .

لكننا نظل على اعجابنا باللغة التشكيلية القادرة على تقديم جوانب الحياة المختلفة ، وبالحلول التشكيلية التي لجأ الفنان اليها ، رغم بعد الزمن بيننا وبينها ، ويمكن أن نستقصي الكثير من القيم الفنية فيما لو حاولنا دراسة عدة تجارب مختلفة للفنانين القدامى في وادي النيل ، ونستخلص من ذلك كله أن الفن المصري القديم يقدم لنا مظاهر الحياة المختلفة ، وهذا يعني أهمية الدور الاجتماعي لهذا الفن ، فهو يسجل لنا الحياة بدقة ، لكنه يلجأ على مستوى التشكيل الى حلول فنية ، ليست واقعية بالمعنى المألوف للكلمة لان الفنان يقدم لنا رؤيته للمشهد التي تعكس عصرا بكامله وفنا له حضوره الخاص .

اي ان الفنان المصري القديم قدم بعض القيم الفنية التشكيلية التي بقيت حتى يومنا هذا ، ولهذا يبدو الفنان على انه **الطليعي في القيم التي يقدمها ، وهو يأخذ هذه القيم من مجمل الحضارة ، لكنه يطور بعضها عند التنفيذ حسب الاوضاع المختلفة والمواضيع المطروحة ، وتبقى هذه القيم قادرة على التأثير على عصرنا الراهن ، لهذا لا يعكس الفن الجوانب الاجتماعية والفكرية وحدها ، بل يقدم تطلعات العصر الى المستقبل ، وهكذا تلعب اللوحات والاعمال دور المؤثر والمغيّر للواقع من حيث الافكار التي تحملها الاعمال الفنية ، وتنطبع في اذهان الناس ، فهو شاهد على عصره ، مؤثر فيه فكريا وايديولوجيا من جهة ، وهو يحمل رسالة مستقبلية مؤثرة على العصور اللاحقة فنيا .**

لهذا نراه معاصرا في نظرته الفنية ، وفي الحلول التشكيلية التي يقدمها ، رغم بعد الزمن عن هذه الاعمال ، ورغم مرور السنوات على الاهداف التي قدمها العمل الفني ، وهكذا تشكل فنون الشعوب مصدر وحي لمن يأتي بعدهم ، من حيث قدرات الخلق والتعبير ، فهي اجتماعية ملتصقة بواقعها، أما من حيث دورها الايديولوجي والفكري فهي وسيلة من الوسائل التي يصطنعها القادة والحكام والمتنفذون لاقناع الناس ، والسيطرة عليهم ، وتحقيق اهدافهم ، وربط الناس بها ، لكنها طليعية مستقبلية بالنسبة للفنانين المعاصرين الذين يريدون تنفيذ عمل فني ويقفون امام عباقرة الماضي .

ولنأخذ نموذجا آخر من الفن المكسيكي ، مثل لوحة (جنة إله المطر) التي وجدت في الحضارة القديمة السابقة لكولومبس ، انها تحقق نفس أهداف الفنان المصري القديم ، وهي تدهشنا لجرأتها ولما تقدمه من تعبير متطور ، فهي أقرب للسيريالية في هذا العصر ، ولهذا نستطيع القول بأن الفنان المعاصر قد لجأ الى هذا الفن ليستخلص منه القيم الفنية الحديثة ، التي تساعده على التعبير ، ولهذا فالفن المكسيكي يمثل نبعا لا ينضب معينه ، يرجع كل فنان في كل زمان، كلما جفت ينابيع الحاضر ،واستهلكت، وهكذا لا نرى في الفن القيم المعاصرة، التي لاتحمل الجذور العميقة المستمدة من كل الحضارات ، بل ان الفنان المعاصر قد سمح لنفسه بأن يأخذ العديد من الاشكال الفنية ، من كل الشعوب كي يبني فنه على أصول ، وبدّل المضمون الذي يسعى اليه الفن القديم ، عن طريق اضافات معينة ، لكنه لم يضف شيئا جديدا كليا من حيث التشكيل .

ونحن قادرون على اكتشاف هذا بوضوح اكبر في كثير من الحضارات القديمة فمثلا نرى في رسوم الجداريات من حضارة (الازتك) في امريكا اللاتينية ، اشياء عديدة تذكرنا باعمال (ميكلانجلو) في لوحته الشهيرة (يوم القيامة) ، لكن المضمون الذي يسعى له كلا الفنين قد تبدل، وتغير الهدف الذي يسعى اليه كل واحد منهما .

ولهذا فان اكثر العبارات التي قلناها ، حين تحدثنا عن الفن المصري القديم ، تنطبق على الفن المكسيكي ، فهو أيضا شاهد على عصر كامل، يعكس فكر المرحلة وحياة الشعوب ، وهو شديد الارتباط بالواقع ، وملتصق بالتعبير عنه ، وهو يحمل خصائص فنية طليعية قادرة على الاستمرار، ويعكس بصدق المجتمع في لحظة زمانية ومكانية، بحيث يمكننا القول بأن الفنان يُحمّل هذه اللحظة كل الميزات التي تجعل العمل الفني أبديا، ولهذه اللحظة خصوصيتها ، التي تجعلها تتباين مع الحضارات الاخرى ، والتي تختلف زمانا ومكانا ودرجة تطور .

ان الاعمال الجدارية المكسيكية القديمة تعبيرية في اسلوبها ، لان الشكل يحوّر من اجل التعبير ، والاهتمام ينصب على تشويه الاشكال ، والقيم اللونية محملة بشحنات تعبيرية ، ولهذا لا يهتم الفنان بالقيم الخطية ، وبالعلاقات التي تنشأ من التحوير للصيغ الهندسية ، لهذا فهو يملك صيغة متميزة خاصة ، ولكل حضارة اسلوبها الخاص ، وطرازها الفني التي تقدمه جملة المعارف والعلوم والايديولوجيات والتي

تتمحض كلها عن اسلوب فني له جماليته وقيمه التعبيرية ، وقد تخضع الاساليب الى تبدلات ، لكن هذه الشخصية تبقى محافظة على حضورها الكامل الذي يجعل الفن قادرا على فرض نفسه ، حتى على الفنان لانه جزء من الحضارة لا يتجزأ.

ويمكن أن يصدق هـذا الكلام على الفـن الياباني القديم .

فالقصة المروية ضمن اللوحة ، في جدارية وجدت في (نارا) تمثل شيئا مستخلصا مـن الفكر الشائع ، شاب يموت من اجل انقاذ عائلة من النمور ولعل القيم التشكيلية ، التي تقدمها اللوحة تمثل لنا شيئا فريدا من نوعه .

لقد رسم الفنان هذا الشاب الذي يضحي بحياته وكرره عدة مرات ، وفي أوضاع مختلفة ، ضمن لوحة واحدة ... وهذه الصيغة لم يعرفها الفن المعاصر ، الا في القرن العشرين ، لكن الفن الياباني - نتيجة لمفاهيم دينيـة وروحيـة - استطاع الوصول الى تقديم الزمن عبر تعـدد الشخصية المرسومة .

ولم يتمكن الفن الاوربي مـن الوصول الى التعبير عن الكتلة عن طريق المساحة المتدرجة الا في نهاية القرن التاسع عشر ، حين اكتشف الفن الياباني ، وحلوله التشكيلية التي قدمت لنا التعبير الرمزي الخاص ، ولهذا كان الفـن الياباني طليعيا في القيم التي قدمها ، وهذه القيم كانت قادرة علىتطوير التعبير الفنيعند المجتمعات الاخرى ، رغم انها ملتصقة بواقعها الخاص ، ولهذا نستطيع القول بأن الفنان القديم استطاع أن يعبر عن حاجاته بلغة فنية قابلة للاستمرار ، ويمكن الاستعانة بها للتعبير عن حاجاتنا العصرية، اذا استطعنا فهمها والاستفادة من القيم الفنية الكامنة فيها .

بل يمكن اكتشاف فكرة طليعية التعبير في الفن الياباني ، اذا رجعنا الى تاريخ الفن ، في الفترة الانطباعية ، اذ استطاع الفنان المعاصر ان يستقصي من الاسلوب الفني الذي يعتمد على المساحات كثيرا من القيم ، ويطورها لتتلاءم مع حاجات معاصرة ، وبالتالي يمكننا القول بـأن الفنان الياباني كان معاصرا من حيث الاسلوب الفني وان ارتبط بقيم عصره من زوايا اجتماعية واقتصادية وفكرية .

ولهذا تبدو لنا « المرحلة الاولى » من تاريخ الفن ، على أن لها مفاهيمها الخاصية ، ولعل أهمها غياب الفنان ، وذوبانه في جماعته ، كي يعكس تلك الجماعة ، فهو شاهد على عصره ، ولا وجود لشخصية متميزة فنية مستقلة عنها ، بل ان الملاحظ هو وجو شخصية حضارية للتعبير عن عصر معين ، أو اسلوب فني يطغي على مرحلة او على التعبير الفني عند شعب ومن هذه الزاوية يمكن التحدث عن الفن الياباني والفـن المصري القديم ، والفن المكسيكي والفن العربي ... الخ



المرحلة الثانية

وان دراسة المرحلة الثانية من تطور الفن ، ستساعدنا على اكتشاف التغييرات التي طرات، والتطور الذي حققه الفنان ، ليلعب دورا شخصيا اكبر من دوره السابق ، وليحضر حضورا تاما متميزا عـن غيـره ، وبالتالي تبدلت المفاهيم السائدة كلها .

فاذا قلنا بأن المرحلة الاولى تمثل (البداية)، فلاشك في أن المرحلة الثانية هي مرحلة (التحرر) التي ارتبطت بالثورة البرجوازية والتي امتدت حتى نهاية القرن التاسع عشر .

ولنتمكن من توضيح المفاهيم الجديدة التي سادت في هذه المرحلة ، لابد لنا من أن ندرس تجارب فنية متنوعة ، تكشف لنا عن دور الفنان، وعن الاهمية التي اخذها كشخص لـه وجوده المستقل عن المرحلة او الحضارة .

ولسوف نرجع الى القرن التاسع عشر لنقف قليلا عند تجارب فنان هام يمثل بداية مرحلة الانعطاف ، انـه الفنان (رمبرانت) الهولندي الذي عاش في فترة تحول ، ونهوض للبرجوازية في هولندا فعبر عن عصر جديد ، وتمرد على قيم معينة كانت سائدة .

ولعل أهم شيء يتحتم علينا أن نقوله هو ان هذا الفنان قد رسم نفسه عدة مرات في حياته ، لم يرسمها على جدار ، ولا لملك أو أمير ، أو

لطبقة حاكمة ، رسم وجهه ، وفي هذا الرسم يتجلى لنا التبدل العميق الذي شهده الفن في بداية تكوين البرجوازية الاوربية .

ان الفنان اصبح قادرا على رسم المواضيع بحرية ، وعلى لوحة مستقلة عن رعاية الكنيسة او الملوك ، ومن ثم وقع على لوحته باسمه الشخصي ، وعبر عما يرغب به دون خشية .

ولم يتوصل الى هذه المرحلة من التصوير الشخصي للفرد الا بعد فترة زمنية طويلة ، رسم فيها بعض ابناء الطبقة البرجوازية ، بدل الملوك ورجال الكنيسة ، والموضوعات الكلاسيكية ،

واصطدم في محاولاته تلك التحرر من قيود الرعاية التقليدية ، بأبناء هذه الطبقة الصاعدة ، وهكذا اثبت امكاناته الفنية حين تحول لرسم نفسه ، ولرسم أبناء الطبقة الفقيرة ، وربط بين معاناته الشخصية ، وبين معاناة الناس ، واخذ يستشف اعماق الناس ليقدمها ، وحقق بذلك خطوة تجاه رصد الجوانب النفسية للانسان ، واكتشاف الاشخاص المسحوقين ليسبر اغوارهم ، ويكشف معاناتهم ، وهكذا تبدلت الموضوعات ، وتحققت حرية التعبير الفني ، والانفصال عن الطبقة الحاكمة .

وبالتالي تجاوز الفنان عصره ، من حيث الموضوعات ولم يتجاوزه فنيا فقط ، وذلك حين اخذ بموقف انساني ، له دلالاته الاجتماعية والفكرية في عصر التحرر .

ان الفن يتجاوز عصر الشهادة على العصر التي عرفناها في الماضي ، اي في المرحلة الاولى ، ليقول أشياء اكثر طليعية على مستوى التعبير الفني وعلى مستوى **الموقف الاجتماعي .**

اذ تحول (رمبرانت) الى فنان الوجوه البشعة والعجائز يستوحي آلامها ، وارتبط بالطبقات الفقيرة في أواخر حياته ، يستمد منها ما يساعده على التعبير ، واصبح طليعيا بفنه ، الذي اصبح يعني ان الفنان بدأ يلعب دورا اكبر في التأثير على المجتمع ، لانه امتلك حرية اكبر مما كان يمتلك ، اذ اصبح يستطيع الا يرسم الفئات الحاكمة ، ويأخذ بموقف مستقل له جذور في الواقع الذي كان يعيش فيه ، ولهذا قال (رمبرانت) مرة :

- « انني اذهب للحثالة كلما احسست بانني اقرب للجفاف اذهب اليهم حتى أجد نفسي » . .

وبالتالي اصبحت الفئات الشعبية تجدد الفن ، ولم يعد الفن مرتبطا بفئة حاكمة ، وهكذا يمكن للفنان ان يطرح قيم عصره البرجوازي ، الذي بدا يتكون وبدايسعى الى تحويل المواضيع من الملوك الى كبار التجار والمالكين ، من الطبقة الجديدة ، وبدا يفضل رسم لوحات الوجوه المعبرة للفقراء ، والوجوه الانسانية التي تجتذبه ، وصل الى رسم نفسه ، على اعتباره يتمتع باهمية لا تقل عن غيره ، بل اعتبر نفسه اكثر اهمية من الموضوعات التقليدية المالوفة .

ومن هنا ، نكتشف كيف اخذ الفنان حريته ليرسم ما يريد ، وعمقّ بحثه باتجاه النفس البشرية ، وباتجاه الطبقات الفقيرة ، وطور فنه التشكيلي من حيث الاضاءة التي اصبحت تعتمد على التعبير عن العوالم الداخلية ، والتلاعب بالنور ، وربطه بالجوانب الذاتية ، لهذا فقد طرح قيما مستقبلية بالنسبة لعصره لها جوانها الاجتماعية والفكرية والفنية .

فهو قد تحول عن رسم الطبقة البرجوازية ، ورفض تمجيدها ، وفضل الطبقات الفقيرة ، وسعى ليدخل الى العوالم الذاتية للانسان كي يقدم لنا استبطانا نفسيا له جوانبه الفكرية الهامة ، حيث تبدو المعالم الخارجية تتبدل تحت تأثير الانفعالات النفسية ، وساعده ذلك على تطوير لغته الفنية التشكيلية ، اذ اعتمد على تصوير الظل والنور ، والتضاد ليقدم لنا عبرها التفاعلات الروحية العميقة ، وهكذا يلعب دور المطور للفكر الذي يقف وراء اللوحة ، ويبحث عن أهداف جديدة للفن ، وهذه الاهداف هي التي تعطي العمل قيمته . وقد لاندركها فيزمنها، بل ندركها بعد فترة طويلة من التعبير ،ولهذافهي مستقبلية فيما تسعى له .

وحتى نتمكن من توضيح دور الفن الطليعي في هذه المرحلة يمكننا اعطاء أمثلة فيما قدمه الفن في القرن التاسع عشر من تيارات واتجاهات ، لعل أهمها : **(الرومانتيكية)** . التي أعطت للعالم الداخلي اهمية لا تقل عن العالم الخارجي ، وحققت التمرد على العصر الكلاسيكي بنمطية اشكاله ، وفكره ومدرسيته التي أصبحت مؤطرة وجامدة .

وهكذا حقق الفن رغبته في أن يعبر عما يريد بخيال جامح وبمبالغة عاطفية ، وهكذا اكتشف الفن... الشرق... وعوالم العاطفة، واستخدم هذه العواطف ليزيد التعبير مبالغة ، كما فعل (دولاكروا) الذي وجد في المغرب ما يساعده على

التعبير عن عواطفه المتأججة .

وسار الفن معه خطوة نحو عالم داخلي ، وخطوة نحو الاستشراق ، الذي يعني التمرد على ما ورثه الفن الاوربي عبر تاريخه الطويل ، من قيم ومفاهيم جسدها اليونان ، وعكسها عصر النهضة ، وبدأ يكتشف الفنون الاخرى ، ويستعين بها ليطور تعبيره باتجاه العالم الذاتي ، ويربط بين بحثه عن الخط المتحرك اللامتناهي ، وبين تجديد اللون وتحرره من قيد الشكل المحدد بالخط ، وهكذا حققت ثورة (رمبرانت) الذاتية أول تأثير لها على الفن مع (الرومانتيكية) اذ اخذت تبحث عن عوالم جديدة لم يكن الفن يتطرق اليها في المرحلة السابقة ...

وفي نفس الوقت ، رسخ (رمبرانت) المفاهيم الفنية الواقعية والاتجاه الى الطبقات الفقيرة . واسهم في انشاء المدرسة الواقعية في القرن التاسع تحت تأثيره وتأثير الواقعية الهولندية، والاتجاهات الاخرى التي نمت في الاراضي المنخفضة في العصور الماضية .

وهكذا تابع الفنان تمرده . وبدأ يرفض الخيال الجامح الرومانتيكي، والجمود الكلاسيكي، ورفض كل أشكال المثالية ، وبدأ يسعى لتصوير الفلاحين كما فعل (مييه) .

لقد وجد (مييه) في الريف ، وفي الموضوعات التي ترتبط بالفلاحين مصدرا للوحاته الفنية . واعطى لهؤلاء الناس كل الصفات النبيلة التي كانت احتكارا للارستقراطية والبرجوازية ، وبدأ يتحدى تزييف المدينة ، ويتحدى المفاهيم الشائعة ، التي تصفع البرجوازي الجديد الذي بدأ يتكون ضمن المدينة الحديثة .

ان واقعية (مييه) تمثل خطوة هامة انتقلت بالفن من الرومانتيكية والخيال الى الواقع ، واقع الفلاحين ودابهم في العمل الشاق ، وبالتالي التأكيد على قيمة هذا العمل ودوره في الحياة المعاصرة له .

وحين يتجه الفنان الى العالم الاكثر صدقا ، فهو يتمرد على واقعه ، ويرغب في تبديله ، ويكشف زيفه ، لمقارنته بعالم أكثر صدقا وصفاءً، والفنان بدأ يملك حريته في ان يقدم لنا موقفا اجتماعيا وفكريا وفنيا ، فهو شاهد على عصره يصفعه ليقدم بديلا له ، بديلا نراه في حياة أخرى تحققت فيها القيم الضائعة في عصره .

ولقد توصل (دومييه) الى الموقف المماثل عن طريق آخر فهو يرفض الواقع ، لكنه يعريه، ولا يقدم البديل ، انه يقدمه بشعا ، وهكذا يدين مافيه من قيم ، وان التشويه للبشر هو وسيلة كشف نفوسهم وخباياهم التي تمثل واقع الناس بصدق اكبر من تجميل الانسان وتقديمه ، وهكذا يحقق صيغة عملية تساعده على كشف تهافت وخواء المجتمع الذي يعيشه .

ولقد كان (كوربيه) اكثر عنفا في هجومه على الواقع ، وفي تمجيده للطبقة الكادحة ، اذ لم يقف عند حدود التعرية ، بل أخذ **موقفا ثوريا ، انضم الى (كومونة باريس) ، واصبح مسؤولا عن المتاحف ، وحقق شكلا من التلازم بين المبدا وبين السلوك .**

وهكذا اخذ الفنان يلعب دورا متزايد الاهمية ، واخذ يتباين هذا الدور حسب الفنان، موقعه، ومواقفه ، وله اسلوبه في التمرد والثورة، لقد أصبح الفن شاهدا على عصره ولكنه أعطى الفنان حريته في أن يكوّن موقفا خاصا .

... وهكذا بدأ عصر جديد يلوح في الافق منذ تلك الفترة ، وبدأ يتكون فن جديد له اهميته ، وذلك لان ادانة الطبقة البرجوازية وتعرية المجتمع الذي قدمته ، قد ربط بين الفن وبين الافكار الاشتراكية التي انتشرت في اوربا ، ولم تعد الحرية ، ومفاهيمها البرجوازية كافية للتعبير الفني ، بل لابد من تجاوز ذلك **الى مرحلة جديدة .**

وفي نفس الوقت ، بدأ الفن يكون بعض **الصيغ الملائمة للطبقة الصاعدة البرجوازية ،** ويلتصق بهذا الواقع ، وهكذا حققت (الانطباعية) صيغة تعبير جديدة تتوافق مع تطور البرجوازية وذوقها وفكرها النقدي ، فهي مجدت الواقع ، وسعت لربط الفن بالحياة ، وقدمت الناس في نزهاتهم وحفلاتهم وأماكن لهوهم ، وهي لهذا شاهدة على عصر ، لكن الواضح ان المقصود بالواقع هو الواقع البرجوازي ، والمقصود بالحياة هي هذه الحياة .

لقد انطلقت من حب الحياة ، وتمجيد اللحظة ، والشاعرية في التقديم ، ووصلت الى اقصى الذاتية ، حين فسرت الواقع على انه ما يتمثله الانسان في لحظة انطباع ، وهكذا وصلت الى الشكل المثالي من التعبير الفني ، لان ربط التعبير بالرؤية اللحظية ، السريعة ، قد جعلت الواقع الخارجي يتحول الى سراب لا قوام مادي له ، بل سراب يضيع مع التبدل السريع للنور .

وهكذا بدأ الفنانون يضيقون ذرعا بالانطباعية، ويتمردون على المفاهيم التي طرحتها ، وذلك لانهم ارادوا للفن ان يلعب أدوارا أخرى مختلفة كليا عن الصيغة التي قدمتها ، ولقد حقق عدد من الفنانين ذلك التمرد عن طريق رؤى جديدة وضعت الفن امام التحول الكبير الذي بدأنا نراه يتحقق في بداية القرن العشرين .

ولعل أهم هؤلاء الفنانين ، الفنان «فان غوغ» الذي استخدم ضربات الفرشاة بقوة وعنف لتصوير مأساة الانسانية الداخلية ، وذلك كي يؤكد على ترابط الفن مع الحياة ، وهكذا بدات تجربة ربط الفن بالانسان ، وبمشاكله الذاتية . وبدات تتكون المدرسة التعبيرية .

لقد قال (فان غوغ) :

ـ « انني استخدم اللون استخداما جائرا كي أعبر عن نفسي بقوة » .

وهذا يعني ان الفن لم يعد مجرد شهادة على عصر معين كما كانت تسعى الانطباعية لتحقيقه ، بل اصبح الفن شهادة على واقع انساني وعلى مأساة الفرد في واقع معين ، الانسان الذي لا ينسجم مع واقعه ، والذي يرفض ان يقبل بقيم هذا الواقع ، والمتمرد على جميع القيم التي يطرحها المجتمع البرجوازي .

ولقد تأكدت هذه الحقيقة فيما بعد عن طريق تجارب فنانين عديدين لكن (فان غوغ) أعطى للفن المعاصر جانبا كان الفن قد تجاهله ، الا وهو ترابط التعبير الفني مع حياة الفنان ، والتصاق الفن بالتجربة المأساوية لانسان يتمرد على عصره ، وتجسيد ذلك كله لونا وخطا وانفعالات نراها كالدوامات التي تعكس قلق الانسان وهمه.

ومن الفنانين الذين فتحوا أمام الفن آفاقا جديدة في نهاية القرن التاسع عشر ، الفنان (غوغان) ، اذ لجأ الى عوالم بعيدة عن أوربا يرسمها ، وهذا يكشف عن شكل من الرفض للواقع الاوربي ، وبحث عن بديل على المستوى الفني ، وعلى المستوى الفكري ، وتوصل (غوغان) الى الرمزية التي توطدت بعده ، وأصبح الفنان لا يقدم لغة فنية تحاكي الواقع بل يرمز الى الفكر الذي يريد تقديمه ، **فالرمزية اصبحت لغة فنية جديدة يستطيع الفنان التعبير عن المظاهر الخارجية عبر أسلوب خاص يعتمد على تدرجات مساحات ملونة ، وهنا يلعب اللون دورا رمزيا ولا يقف عند حدود متابعة التقلبات الضوئية .**

وتوصل (سيزان) الى تجربة فريدة من نوعها ، اذ حقق تطورا عظيم الاهمية ، حين رفض مثالية الانطباعية ، ليؤكد على الواقع المادي الموجود على شكل مستقل عن ادراكنا له ، وعن طبيعة الواقع الجدلية ، وسعى الى تحقيق فن له استمراريته التي تعتمد على أسس هندسية معمارية ، واراد أن يعيد الفن الى الحقائق الراسخة المستمرة رغم كل التبدلات .

ويمكن الوصول الى عدة حقائق أساسية من خلال ذلك البحث الفنى الذى قدمه الفنانون ، اذ أن الفنان سعى الى حرية التعبير ، وعمق تجاربه وتوصل الى اسلوب شخصي لكن الشيء الواضح هو أن كل تطور يحققه الفنان ، يساعده على توسيع دور الفن ، وتوسيع غاياته وأساليبه، وبالتالي اكتشاف الفنون الاخرى القديمة ، والاستفادة منها لتقديم فن عصري يحمل شمولية جديدة ، وهكذا تطورت الاشكال والاساليب وتعددت المضامين والاهداف .

وهنا تبرز حقيقة أساسية ، وهي أن كل تطور في التعبير الفني والاسلوب ضمن مرحلة معينة ، قد تبعه تطور في المضمون باتجاه التعبير الانساني ، فالفن يتوسع ويتطور عن طريق جدلية معينة يتناولها الفنانون ، فهو يربط نفسه بالعصر ، ويعكس مسلماته العلمية والفكرية ، ويطور الاشكال حتى يتمكن من التعبير بصدق عن هذا العصر ، ومن اجل طرح قيم مستقبلية ، وفي كل الظروف تزداد أهمية الفرد ودوره ، وهكذا تبرز بعض الحالات التي يصبح فيها الفنان مدافعا عن قيم طليعية فنية ، أو عن قيم اجتماعية أو سياسية .

وقد يتجاهله المجتمع لانه يريد تبديل بعض مفاهيمه وقيمه ، ولهذا قد يكون محدود التأثير على الواقع المحيط به ، **وعلى مرحلته ولكنه يبدو طليعيا على مستوى التشكيل والمضمون .**

وقد يلعب الفنان دورا أكثر أهمية ، فيكون محرضا ، ومؤثرا ، لكن المرحلة لم تكن قادرة على اعطاء الفنان الدور الطليعي المؤثر كله لظروف خاصة يعيشها الفن .

لهذا نستطيع القول بأن الفنان في هذه المرحلة عكس لنا واقع المجتمع الذي يعيشه ، وقدم تجاربه لهذا المجتمع فلم يفهمه ، وهنا تتجلى مأساته ، ذلك لان حرية التعبير الفني التي توصل اليها ، **جعلته يأخذ دورا طليعيا ، لكنه ابتعد عن التأثير المباشر ، لهذا نجد الفنان يرسم لنفسه ، ولفئة طليعية في مجتمعه يتحاور**

معها ، وهو يتحدى القيم السائدة ويعكس آماله، لكن الهوة ظلت عميقة بينه وبين مجتمعه ، وعزلته ازدادت نتيجة لطليعيته ، ولما حمله من فكر متطور عن واقعه .



المرحلة الثالثة

واذا انتقلنا الى المرحلة الثالثة من مراحل تطور تاريخ الفن ، نجد أنفسنا أمام مرحلة من أعقد المراحل ، وهي تعكس عصرنا الراهن ، وتقدم الشكل الاكمل لدور الفن في المجتمع .

وان من الواضح أن الفنان يريد تجاوز كلا المرحلتين السابقتين ليقدم اللغة المتطورة ، ويحرص على سعة انتشار فنه ، وازدياد تأثيره ، لهذا يعود الى بعض خصائص المرحلة الاولى ليستعين بها ليطور الثانية ، ويستوعب ما استجد على نطاق عام في الواقع الذي يعيشه ، ولهذا حاول أن يربط بين اللغة المتطورة ، وبين الواقع، وهكذا أصبح ضمير عصره ، ولهذا فالفنان المعاصر فهم عصره أكثر من أي فنان آخر .

انه عرف أن عصره هذا عصر تقنية هائلة ، واكتشافات مذهلة ، ولا يمكن عزل الفن عنها ، وفي نفس الوقت لا بد من ربط هذا التطور الهائل الذي حققه الانسان بمفاهيم **العدالة التي تمثل جوهر وحقيقة المجتمع المنشود .**

وعرف أن تحقيق ذلك لا يكون الا من خلال اللغة الفنية ، الضرورية لتقديم فن عصري ، وهكذا نشأت مدارس واتجاهات فنية في بداية القرن العشرين تحت تأثير رغبة عارمة لتطوير لغة التعبير ، بحيث تصبح شمولية ، قادرة على استيعاب كل الحاجات مهما كانت ، وخضعت هذه اللغة لامتحانات عديدة ، وهكذا عكست العصر .

ونحن هنا أمام التجارب الفنية الاولى ، التي نشأت في هذا القرن ، والتي سعت لتوليد لغة فنية جديدة ، تتجاوز لغة القرن التاسع عشر ، ولقد مثل (ماتيس) اول الفنانين الذين حملوا عبء تطوير هذه اللغة ، ليصل الى تحقيق أهدافه .

لقد سعى (ماتيس) لتنظيم اللون في اللوحة تالعبير عن مشهد يجلب الراحة للمشاهد ، ويستريح العامل بعد تعبه ، وان تطوير التعبير باللون ، يمكن الفنان من الوصول الى تحقيق هدفه ..

واعتمد على رشاقة الخط وليونته ، وحركته اللامتناهية التي تساعدنا على الوصول الى تحقيق الهدف ، واستعان (ماتيس) بالفن العربي وزخارفه لتحقيق هدفه ، وتوصل الى لغة قادرة على خلق جو يحمل الحياة يذهب جهد الانسان المتعب ، ويرضى للفن هدفا أن يحقق هذه الراحة ، وهذه الوقفة .

وحتى يتمكن من تحقيق هدفه هذا توصل الى لغة خاصة .

وفي نفس الوقت سعى (بيكاسو) و (براك) الى فن يعيد النظر في اللغة التشكيلية أيضا ، ليعيد تنظيمها لتقدم لنا الاهداف الاخرى التي يسعى اليها الفنان ، **ولقد نظم (بيكاسو) لوحته على اسس هندسية معمارية ، وطور هذه اللغة ، حتى تمكن من تحطيم الرؤية التقليدية للشكل المرسوم في اللوحة ، واعاد صياغة اللوحة من جديد على أسس معمارية .**

وربط التكعيبيون بين ذلك النظام الجديد للرؤية وبين الافكار الجديدة الانسانية ، وتوصلوا الى لغة تعبير خاصة ، لها قدراتها المتميزة ، ان الفن بدأ يلح على اهمية ودور الانسان ، وعلى اهمية تنظيم اللوحة ليعبر عن ذلك ، متحررة من كل القيود التقليدية التي تربط اللوحة بزمن ومكان وموضوع .

لهذا لا بد لنا من أن نتوقف عند (بيكاسو) وما قدمه للفن المعاصر ، ذلك لانه يمثل الرؤية الجديدة لدور الفن في تطوير المجتمع ، في بداية القرن العشرين ، لقد أعاد صياغة لوحته ، وربطها بمشاكل الانسان المعاصر ، ووظف ذلك كله ليلعب دورا طليعيا وثوريا ، ذلك لان الفن أصبح مع بيكاسو قادرا على التأثير على المجتمع المعاصر وعلى تطوير الرؤية فيه .

كما أن الفنان في عصرنا الراهن أصبح أكثر قدرة على التأثير في المجتمع أكثر من أي فنان آخر ، في كل العصور ، فهو يبدل الذوق ويجعل الناس تستعين باللوحة لتقديم المنتجات الصناعية ، والنسيجية ، وفي الوقت الراهن

نستطيع القول بأن التجارب الفنية أصبحت تتجه نحو صياغة ترتبط بالمجتمع المعاصر ، وهذا شرط أساسي من شروط المرحلة ، فالفنان لا يؤثر على مجتمعه ويسهم في تطويره ضمن اللوحة وحدها ، بل يمتد تأثيره الى جميع المنتجات اليومية ، وكلما تطور عصرنا ، كلما ازداد تأثيره الاجتماعي والفني والفكري ، مما يجعل الفن سلاحا خطيرا اذ اكتسب قوة جماهيرية ، واعلاما عصريا .

وترافقت تجارب (بيكاسو) و (ماتيس) بتجارب كثيرة معاصرة ، بحيث أصبحت التجارب الفنية مختلفة ، ولكل فنان اتجاهه الخاص ، ضمن مدرسة معينة لها أهدافها ، وهكذا تطورت المدارس الفنية ، وتكونت البيانات المختلفة لهذه المدارس التي تشرح الاهداف للناس ، وبالتالي أصبحت الاتجاهات الفنية ترغب في ربط مفاهيمها الفنية والفكرية والاجتماعية بجمهور واسع وتنشر أفكارها عليه .

فالسيريالية مجدت عالم الحلم ، واوجدت فنا خاصا ، يمتزج الخيال فيه بالحقيقة ، وعمق الفنانون بحوثهم في هذا المجال حتى أوجدوا لغة خاصة سيريالية لها تطبيقاتها المتنوعة الفنية ، والفكرية .

كما قدم التجريديون لغة خاصة بهم ، لها صياغتها التعبيرية ، كما نرى في تجارب التجريديين أمثال (سولاج) و (هارتونغ) و (بولياكوف) ، والتجريد ارتبط بتعبير لحظي عن انفعال آني ، لتقديم عوالم جديدة ذاتية ، أو هندسية ، لكن الهدف الاساسي لذلك كله هو الوصول الى فن بلا شكل محدد واضح ، وبدون وجود مشخص واضح المعالم ، وخلق خطي ولوني لتكوينات ، ومعرفة لحدود لغة الفن ووسائله التعبيرية الاساسية من لون وخط .

لقد توصل (موندريان) الهندسي الى التشكيلات المدروسة بعناية ، حتى درجة الاكتفاء بعدد قليل من الخطوط ولون أساسي ، ونظم ذلك في توازنات معينة ، ان اهمية ما قدمه هذا الفن لا ترجع الى دور سياسي يلعبه ، بل الى مفهوم اجتماعي ، ذلك لان العمارة الحديثة بزواياها القائمة وخطوطها المستقيمة قد قدمت تطبيقات عملية لهذا الشكل من التعبير ، وهكذا اعتمدت العمارة الحديثة مفهوما فنيا تشكيليا يؤكد على أهمية الاقتصاد في الخطوط والاشكال ، والابتعاد عن كل خط لا معنى له ، ولا فائدة منه ، وهكذا اصبحت العمارة نفعية .

وعكست تجارب فنانين آخرين مثل (دي كيريكو) رغبة البحث عن عوالم جديدة ، فالانسان يعيش عالما لا يطاق ، وهو غريب بعيد كل البعد عن تحقيق أهدافنا الانسانية ، لهذا يقدم الفنان لنا هذا العالم ، انسان يعيش في فراغ قاتل ضمن شموس حارة عجيبة ، ومع نماذج خشبية ، وضمن اقواس ، لا نرى فيها أي انسان .

وهكذا توسعت آفاق التعبير الفني، وتطورت اللغة وتنوعت المواضيع ، من التكعيبية الى السيريالية ... والتجريدية ..والميتافيزيقية.. ومن الدادا الى .. المستقبلية .. والبنائية .. والتعبيرية ... وتعددت الصيغ ، وأخذت أهميتها المرتبطة بالاهداف التي يسعى اليها كل تجمع من التجمعات الفنية ، واستفاد الفنان من كل التجارب الفنية القديمة ، وعبر عن كل الاهداف الموجودة ، مهما كانت وتوطدت دعائم عصر جديد بكل معنى الكلمة ، **اسمه عصر (الفن الحديث) الذي يعزو الحداثة الى مفهوم متطور لصياغة اللوحة ، ولغة متطورة لتكوينها وتقديمها.**

وهكذا حقق الفن التشكيلي تطورا كبيرا على مستوى التشكيل والصياغة الفنية ، بحيث اصبح هذا التطور اكبر ثورة شكلية عرفها الفن في تاريخه ..

وفي نفس الوقت الح بعض الفنانين على اهمية (المضمون السياسي) للعمل الفني ، وعلى دور الفن في تحريض الناس ، وتوعيتهم ، ففي (المكسيك) ظهر الفن المكسيكي الاشتراكي ، وسعى الى عمل لوحات جدارية ضخمة تلعب دورا في التوعية والتحريض ، استفادوا من التكعيبية ومن التعبيرية ، ومن التراث القديم المكسيكي السابق لكولومبس ، لهذا قدموا لغة فنية جديدة لها أهميتها الجماهيرية .

وسعى الفنانون الالمان الاشتراكيين في العشرينات الى تقديم فن ثوري اجتماعي ، واستفادوا من كل التيارات الواقعية، والتعبيرية، وطوروا فن الحفر والمطبوعات التي تنتج عن هذا الفن واعتبروها وسيلة أساسية لربط الفن ونشره على نطاق الجماهير الواسعة .

وتأكدت هذه الافكار في اعمال (الواقعية الاشتراكية) التي انتشرت بعد الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي ، وهنا بدأ الفنان يلح على التماثيل التي توضع في الشوارع ، وعلى اللوحات الكبيرة التي تقدم الاهداف الاساسية للثورة .

وفي نفس الوقت قدم الفن الاوربي ضمن المجتمعات الراسمالية تجارب عديدة متطورة لصياغة تجارب انسانية ، منها تجربة (فرناند ليجيه) الذي رسم العمال ، و (غوتوزو) الذي قدم عدة لوحات واقعية خاصة لها أسلوبها الخاص . وغيرهما من الفنانين .

ومن ذلك كله نستخلص عدة نتائج هامة ، اهمها ان الفنان المعاصر يسعى لربط فنه بالاحداث من جهة ، وللتعبير عن الواقع ، وهو يسعى لتطوير لغة تعبيره على عدة مستويات ، لتحمل المضمون ولتسهم في التطبيقات الحياتية للفن ، ولتكون شائعة على نطاق جماهيري .

لهذا نقول بأن الهدف الاساسي للفن المعاصر ان يصل الى الجمهور الواسع ، الذي اصبح المتذوق الحقيقي ، وبالتالي لا بد من ربط الفن بمطالب الناس على المستويات الجمالية والاجتماعية والفكرية .

ولهذا نقد حمل كل تيار من التيارات وكل تجربة من التجارب السمات الخاصة بالواقع الذي تنبثق عنه ، والاهداف التي وظف الفن ليخدمها .

فمثلا انتشر فن (البوب أرت) أو الفن الجماهيري في المجتمعات الاستهلاكية حيث تمكن الفنان من ايجاد لغة مشتركة له مع هذه المجتمعات ليلائم تعبيره معها ، وصور الفنانون الممثلات الشهيرات والشخصيات الهامة واستعانوا بأدوات الدعاية المنتشرة في هذه المجتمعات .

وهكذا تطورت التجارب حتى وصلنا الى عصر فن التجميع أو عصر فن الحدث (الهابننغ) ، واستعان الفنان بالتمثيليات والمشاهد المسرحة لتقديم أفكاره .

ولهذا تطور الفن المعاصر تطورا مذهلا بحيث اصبح يلاحق العقل الالكتروني ، وعصر التكنولوجيا بموادها وأشكال التعبير فيها ، وهكذا عكس هذا الفن العصر ، واستوعب كل الايديولوجيات ، وربط لغته الفنية بها ، واستفاد من ذلك كله ليعمق بحثه ويطوره ، بحيث تكاملت لغته الفنية .

ولكن بعد كل تطور شكلي نراه تبرز المشكلات التي يبعثها ابتعاد الفن عن المشاكل الحياتية والسياسية ، ولهذا يسعى الفنان الآخر لتكميل النقص ، ليحقق التعبير عن أزماته وبالتالي ليكون طليعيا وثوريا معبرا عن أفضل التطلعات والآمال .

وهكذا نرى الفن المعاصر بمختلف اتجاهاته، يعكس لنا هذا العصر ، ويقدمه لنا ، وهو في نفس الوقت يطمح لتقديم البديل ، اي يطمح للسيطرة على الحاضر وتقديم المستقبل ، من خلال طليعية فنية وسياسية ، واجتماعية ، أي من خلال فن قادر على التعبير عن المشكلات السياسية الحيوية ، بأسلوب فني متطور ، ويصل للناس ، ويقدم طموحهم لعالم أفضل .

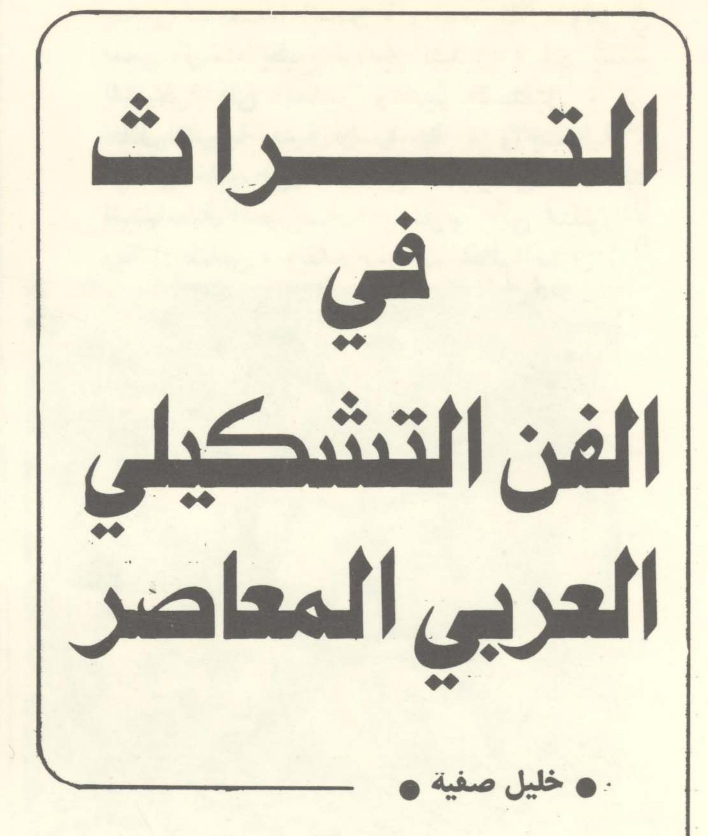


فاذا كان عصرنا هذا عصر العلم والجماهير ، وعصر نضال الشعوب للتحرر وبناء حياة افضل، فان افضل فن هو الذي يعكس ذلك كله بلغة فنية تكتسب طاقاتها من تراث الانسانية ، وتسعى للاستفادة من كل تطور ليخدم مستقبل الانسان ، والفن هنا ينقد ، يقسو ، يهاجم ، يقدم البديل ، حسب الاوضاع وحسب مواقف الفنانين ، ومدى قدراتهم على وعي حركة التاريخ .

ولن يكون بالامكان تحقيق وعي حركة التاريخ ، والتبشير بالمستقبل الا في النماذج الفنية الاصيلة الثورية والطليعية التي تكون قادرة على الانفتاح على كل تطور وعلى كل كسب يقدمه العصر للانسان لتضعه في خدمة الناس .

وهكذا يبدو ان عصرنا الراهن ، الذي حمل لنا الكثير من التطورات الهائلة على مستوى التقدم التقني والعلمي ، والذي اصبح عصر الجماهير ، هذا العصر يحمل لنا املا بفن شاهد على عصره ، مؤثر على جماهيره، منتشر على نطاق عام ، يحمل لنا تطلعات ثورية بعالم اكثر عدالة .

وهكذا يزداد ارتباط الفن بالمجتمع ، ويتحقق حلم الانسان بان يكون الفن فاعلا ، ومؤثرا ، ولا يبقى مجرد شاهد أو مجرد معبر عن احداث راها الفنان وعكسها في أعماله .



التراث في الفن التشكيلي العربي المعاصر

• خليل صفية •

في الفن التشكيلي العربي المعاصر بدأت تتكون جملة من الاتجاهات التي تسعى الى خلق التمايز عبر علاقتها بالتراث ، وهذه الاتجاهات تلتقي حول قضية البحث في التراث من أجل تحقيق هوية تشكيلية عربية أصيلة ، لكنها تتباين من حيث الدوافع ومنهج البحث ، وبالتالي تأتي النتائج على صعيد الانجاز الفني متناقضة بين اتجاه وآخر .. وهذه النتائج لايمكن فصلها عن موقف الفنان من الواقع ، من جهة ، والظروف الاجتماعية والسياسية من جهة أخرى .. وعلى الرغم من تنوع القنوات التراثية « التراث كتاريخ ـ التراث المتحفي الفني ـ التراث الشعبي القائم في حياتنا اليومية » فان المشكلة الاساسية تكمن في التعبير عن الواقع ، والا فما هو مبرر البحث في التراث ان لم يخدم ذلك قضايا واقعنا الراهن. ولسنا هنا بصدد التنظير في مسالة التراث ومناقشة رفضه او قبوله ، لكننا بصدد دراسة التجارب الفنية العربية المعاصرة المعنية بالتاصيل عبر اقامة جسور معاصرة مع التراث ، وهنا تحضرنا جملة من التساؤلات التي نراها مشروعة حيال التناقضات القائمة في هذه التجارب وهي : لماذا التراث وما هي دوافع البحث فيه ؟ أي تراث هو المعني بالتاصيل ؟ ماذا عن موقف الفنان ومنهج البحث ؟ وهل استطاعت التجارب التي تبحث في التراث ان تعبر عن واقعنا المعاصر وهل ملكت تمايزها وما هي مكونات هذا التمايز ؟

لماذا التراث ؟

لاشك بأن قضية العودة للتراث ليست حكرا على حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة ، ذلك اننا نراها دعوة قائمة في مختلف الحركات التشكيلية العالمية المعاصرة لكن تختلف دوافعها من بيئة الى اخرى ومن بلد الى آخر . وبالنسبة لواقعنا تبدو الدعوة الى الافادة من التراث وقد ولدت نتيجة الاستلاب الثقافي الغربي والهوة القائمة بين نتاجنا الفني المعاصر وجذورنا الحضارية ، هذه الهوة هي نتيجة تراكمات من التخلف بدات مع الحكم العثماني للوطن العربي ثم الاحتلال الفرنسي والانكليزي والايطالي ... والحركات الفنية العربية التي ظهرت مع الاستقلال حملت معها في البداية اساليب الغرب وتقنياته وجمالياته وذلك من خلال تواجد بعض الفنانين الغربيين الذين قدموا مع الاستعمار ومن خلال الرواد العرب الاوائل الذين درسوا الفن في أوربا وعادوا لممارسته في الوطن ، واكثر من ذلك نقول ان أول كلية للفنون الجميلة في الوطن العربي أسسها فنانون أجانب وقاموا بالتدريس فيها لسنوات عديدة ..

واذا القينا نظرة على تلك البدايات التشكيلية من اداة التعبير « لوحة الحامل » الى الاسلوب مرورا بالجماليات الفنية الاوربية .. ومع تنامي الوعي الوطني والقومي بدات قضية التراث تطرح نفسها نتيجة الوعي لحالة الاستلاب الفني الغربي .. ويرى البعض انه من الخطورة بمكان ان تصدر هذه المسألة عن رد فعل لحالة الاستلاب الثقافي الغربي «ان طرح مسألة الاصالة في الفن ما زال خاطئا لانه يصدر كرد فعل للنفوذ السياسي والفكري الذي يمارسه الغرب على بلاد العرب » ويرى البعض الاخر بأن عدم قدرة التجارب التشكيلية العربية المعاصرة على تحقيق الاصالة هو نتيجة لعدم وجود رد فعل يوازي حالة الاستلاب : « ان رد الفعل لم يكن بنفس قوة التأثير الذي احدثه الفن الاووربي ، وذلك لاسباب أهمها ضعف الجانب النظري الخاص بالتوجه الفلسفي والفني لدى الفنان .. ولكن فهم فكرة اقامة وتأسيس فن عربي ملتزم يعني أصلا تأسيس فن بمنطق جديد : فن يشكل حلقة جديدة من الحضارة الفنية العربية ، حلقة وصل ، وحلقة انطلاق . » ، كما ان « السنوات

القادمة ستكون حاسمة بخلق رد فعل بمستوى اخر – كل ذلك من اجل ان يتحول رد الفعل الى فعل ابداعي متميز وفريد يناسب ماضينا ورؤيتنا الى المستقبل » والشيء المؤكد أن بعض النقاد طرحوا هذا الرأي بمعزل عن الاحاطة بمجمل الظروف التي رافقت ظهور تيارات التأصيل ، كيف بدات ؟ كيف تطورت ؟ الى أين وصلت ؟ ماذا عن مستقبلها ؟

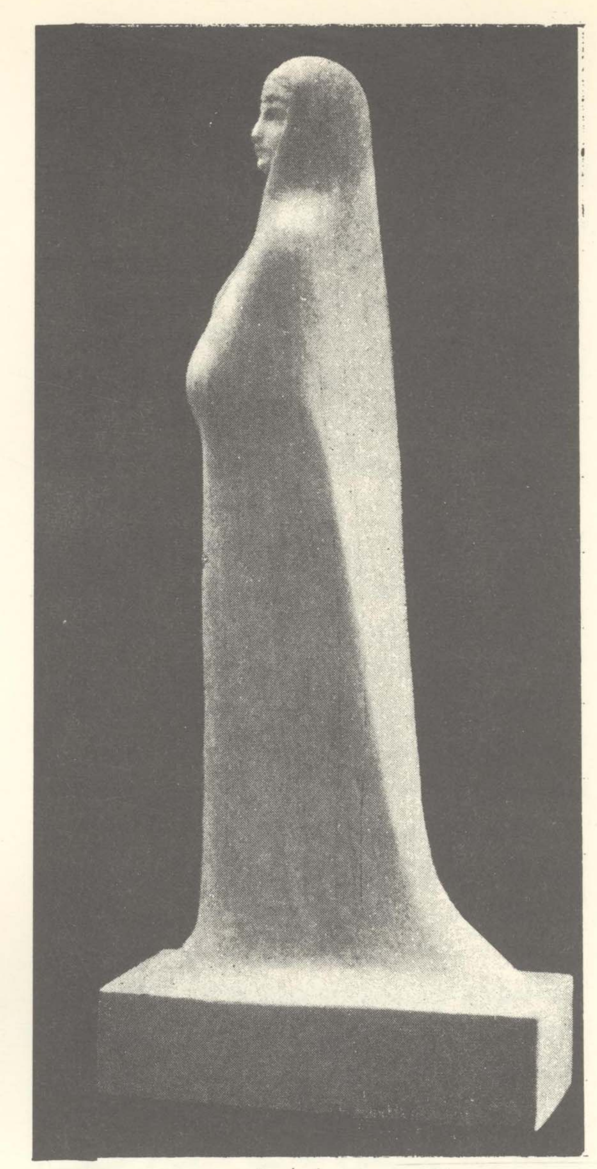
ان الوعي بالظروف الاجتماعية والسياسية والوعي بالتطلعات القومية لابد أن يعطينا اشارة ما لطبيعة نشوء مسألة الاصالة في الفن التشكيلي العربي المعاصر وما طرأ عليها من تبدلات ، نقول لابد من الوعي بالمتغيرات الاجتماعية والسياسية لقناعتنا العلاقة الجدلية بين مسائل التعبير الفني وبين الواقع الاجتماعي والسياسي . وفي هذا الصدد يقول ارنست فيشر : **« أليس صحيحا أن ما نطلق عليه « الاسلوب » هو التعبير العام في الفن عن عصر ، عن مرحلة اجتماعية ؟ ألا نستطيع أن نميز « الاسلوب » في موقف عام يمتد من الملابس الى السياسة ، ومن الاخلاق الى السلوك . ومن الموسيقى الى الشعر ؟ »** .

ان محاولتنا البحث في مسألة الاصالة في التشكيل العربي المعاصر ومسار تطورها لا تعني الوقوف عند حدود الشكل بل تعني البحث في مجمل ظروف الواقع وعلاقتها بالفن .

لقد تطور الاتجاه التراثي في التشكيل العربي المعاصر موازيا للتطورات والاحداث والمتغيرات الاجتماعية والسياسية التي مرت على الوطن العربي . وولد أساسا كرد فعل لحالة الا[illegible] ، الثقافي الغربي . وان عودة الى بدايات ا[illegible]ة التشكيلية العربية المعاصرة تؤكد هذا [illegible]ي ..

التراث كتاريخ والتغني بالامجاد والبطولات العربية .

قد يتبادر لذهن البعض أن الاتجاه التراثي في التشكيل العربي المعاصر هو وليد مرحلة معينة أو انه ولد متأخرا ، الا ان الشيء المؤكد أن هذا الاتجاه قد بدأ – بالتحديد – مع بداية الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ، وفي مرحلة الاستعمار الفرنسي والانكليزي . أي قبل الاستقلال والسيادة الوطنية . ولعل البحث في الفن العربي المعاصر في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن يكشف لنا الاتجاه التراثي كتاريخ وكيف تحقق كموضوعات قومية تاريخية جاءت نتيجة رد فعل لواقع الاستعمار ولعل من أهم رواد هذا الاتجاه الفنانون :



« محمود مختار »



نزيهة سليم

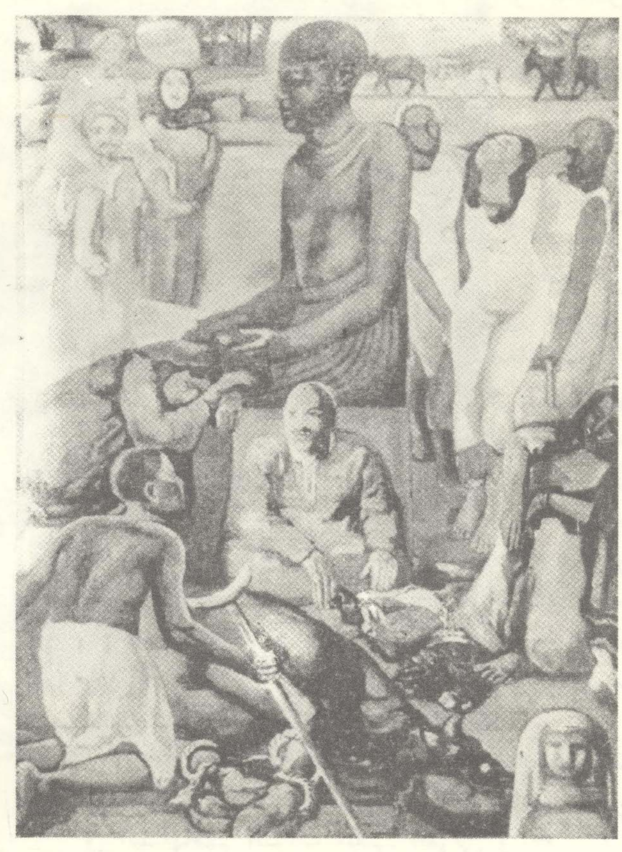
« مختار – توفيق طارق – عبد الوهاب ابو السعود – سعيد تحسين – مصطفى فروخ » حيث كانت اعمالهم تتمحور حول الموضوع القومي التاريخي فعادوا الى التراث كتاريخ ورسموا الامجاد العربية ونحتوا التماثيل النصفية للشخصيات البارزة في تراثنا العربي فصنع مختار عدة تماثيل لطارق بن زياد وخولة بنت الازور وخالد بن الوليد وعمر بن العاص ورسم مصطفى فروخ عقبة بن نافع ورسم توفيق طارق معركة حطين ومجلس المأمون كما رسم عبد الوهاب أبو السعود طارق بن زياد وفتح بيت المقدس ورسم سعيد تحسين صلاح الدين الايوبي ومعركة حطين وغيرها من المعارك العربية .. والسؤال الذي يطرح الان هو لماذا نحت مختار في مصر تمثالا لطارق بن زياد ورسم ابو السعود لوحة لطارق بن زياد في دمشق .. ولماذا يظهر نفس الموضوع في أكثر من قطر عربي ؟ او لنقل لماذا شمولية الموضوع القومي التاريخي والتغني بأمجاد العرب وفتوحاتهم وبطولاتهم عند جيل الرواد قبل الاستقلال ؟ ولماذا غابت هذه الموضوعات بعد الاستقلال ؟ الأنها كانت وليدة مرحلتها ، واقعها ولا يمكن تناولها بمعزل عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في تلك المرحلة .

ان وحدة الموضوع القومي التاريخي عند جيل الرواد الاوائل يعني العودة للتراث «كتاريخ» او لنقل العودة الى فترات تحقيق القومية – تاريخيا – وهذا لايعني ان قوميتنا غيرموجودة وننظر لها لكنه يعني انها في خطر . ومن هنا تأتي خصوصية العودة للتراث كتاريخ في فترة الحضور الاستعماري بمختلف اشكاله العسكرية والاقتصادية والسياسية والثقافية ..

ان عملية احياء التراث العربي والتغني بأمجاد العرب وبطولاتهم عند «توفيق طارق وعبد الوهاب ابو السعود وسعيد تحسين ومختار وغيرهم » لايمكن تناولها الا كنوع من انواع المواجهة في الوقت الذي تعكس فيه بداية مبكرة ومتميزة للوعي القومي .. لقد جاء الفنان توفيق طارق ليمجد التاريخ العربي المشرق فأحدث اتجاها في الفن تابع طريقه بعض من عاصروه وامثال «ابو السعود وتحسين » وظل حافظا هويته الفنية القومية من حيث الموضوع حتى اواخر حياته « كما تأكد التيار القومي في أعمال مختار الاولى ، فكانت تماثيله تتصدر المظاهرات القومية . وفي تلك الحقبة وجد تيار الاحياء العربي صدى في أعماله فأخذ يتغنى بأمجاد البطولات العربية ويخلدها في تماثيله لطارق بن زياد وخولة بنت الازور وخالد بن الوليد وعمر بن العاص .. »

لكن ماذا عن أساليب التعبير التي عالج من خلالها الرواد موضوعاتهم القومية التاريخية ؟ وهل كان هاجسهم القومي في الفن حكرا على الموضوع القومي التاريخي – فقط – وهل من اندفاعات ما تربطهم بالتراث على اصعدة اخرى غير الموضوع ؟

هذا يعني ان نميز بين قنوات تراثية متنوعة « التراث كتاريخ – التراث المتحفي كفن – التراث الشعبي كجمالية تحققت في الحياة اليومية » ولهجات تراثية مختلفة « الفن المصري القديم – فنون بلاد مابين النهرين – الفن العربي الاسلامي واذا امعنا النظر في انجازات الرواد وموضوعاتهم القومية التاريخية ، فسنجد ان تلك الانجازات قد حملت في جوانبها تأثيرات الحضارات القديمة في المنطقة العربية ، فلم تقف تجربة مختار عند حدود التغني بالامجاد العربية « بداياته الفنية » بل تطورت باتجاه تملك خصائص النحت المصري القديم ، من حيث رسوخ القاعدة وضخامة الكتلة ذات الطابع النصبي ، كما في منحوتاته عن العمال والفلاحين ، ثم ظهرت في تجربته الفلاحة بملامحها المحلية وزيها المميز وادواتها الشعبية ، وهذه المسألة « التركيز على الملامح المحلية » تنسحب على رواد التصوير امثال توفيق طارق وسعيد تحسين وعبد الوهاب ابو السعود ومصطفى فروخ . ذلك ان الموضوع القومي التاريخي في لوحاتهم قد تحقق عبر تمثل الخصائص الجمالية التراثية ، فظهرت الزخارف والاقواس العربية والكتابات كخلفية لبعض اعمالهم ، كما في لوحة مجلس المأمون لتوفيق طارق ، ولوحة انتصار صلاح الدين الايوبي لسعيد تحسين ولوحة عقبة بن نافع لمصطفى فروخ . وهذه الخصائص سكنت اخيرا نوعا من المثالية في التعبير ، وبصيغ تسجيلية وهنا نصل الى رسم اهم ملامح تجربة الرواد الاوائل وهي : ١ – ادخال ادوات التعبير الغربية الى الفن العربي ، ٢ – الاعتماد على التسجيلية كأسلوب للتعبير ٣ – التركيز على الموضوعات القومية التاريخية ٤ – الاهتمام بالتفصيلات في معالجة الموضوع ٥ – ظهور بعض الاندفاعات الفنية « كتابات – زخارف – أقواس » كخلفية لموضوعاتهم القومية .



« محمد ناجي »

بدايات البحث في التراث الفني وجيل محمود مختار وجواد سليم .

بدأت الدعوات تتجه الى الاهتمام بالتراث الفني ، فاختفت الموضوعات التاريخية ، لتظهر العناصر الفنية التراثية من كتابات وزخارف والوان وقيم جمالية وتنوعت مصادر البحث التراثي الفني . فاتجه البعض الى فنون مصر القديمة او فنون مابين النهرين . والبعض الاخر اتجه الى الفن العربي . وهناك من استلهم الفنون الشعبية المعاصرة .. الا ان كل هذه الدعوات والتجارب كانت تسعى الى الاصالة عبر ربط قيمتها وموضوعاتها المعاصرة بجذورها الفنية التراثية . وكانت تنتج عن رد فعل لحالة الاستلاب التشكيلي الغربي ومدارسه الفنية ..

وهذه بعض اقوال الرواد في تلك المرحلة .

« الفن العربي المعاصر يتخبط في فوضى من مختلف التيارات الفنية الاجنبية . وقلما يعبر عن واقعه أو يستمد من بيئته وتاريخه » ـ مصطفى فروخ .. « لابد ان نعمل للانطلاق والتحرر من كل ما يعترض اتجاهنا القومي الصحيح فنتخلص من كل أثر اجنبي على تفكيرنا الفني ، ونضع الاسس السليمة لاستقلال شخصيتنا الفنية ، من خلال تراثنا القومي المجيد » ـ رشيد وهبي ـ .

« يعاني واقعنا في مظاهره وليس في جوهره سيطرة الطابع الاوربي ، وبالنسبة للفن فالمشكلة غير هذه ، فالفن عندنا يعاني السيطرة الغربية في جوهره وفي مظاهره ، وبيننا وبين تراثنا فترة انقطاع مظلمة » ـ حافظ الدروبي ـ .

ونتيجة لهذا الوعي بدأت مجموعة من الفنانين العرب الرواد تتجه الى قراءة تراثنا الفني والاعتماد على عناصره وجمالياته للتعبير عن الواقع وبروح العصر ذلك « ان من لايرى عصره هو مثل الذي لايرى تراثه » ، والمحك الاساسي للاصالة على حد تعبير احد النقاد « هي مقدرة الفنان على ان يربط ما يأخذه من تراثه وما يستفيد منه من تراث الانسانية بالواقع الذي يعيش فيه ، ولهذا نقول بأن كل ما نحييه من تراثنا وما نسعى لاخذه من التطور في الفنون يجب ان يخدم ـ الواقع » .

لكن البدايات الفنية الاولى على طريق الاصالة عبر العودة الى التراث الفني قد نزعت الى نقل العناصر التراثية وتسجيلها كما هي أو تمثل القيم الفنية في الحضارات القديمة على الارض العربية واذا استعرضنا تلك البدايات فسنجد التأكيد على طابع الفن المصري القديم في منحوتات « محمود مختار » و « أحمد عثمان » و « محمود مرسي » و « عبد القادر رزق » ، وفي لوحات « محمود سعيد » « محمد ناجي » « عبد السلام شريف » وغيرهم . كما سنجد خصائص فنون حضارة ما بين النهرين في بدايات نحت جواد سليم وهكذا .. ثم تطورت تجربة سليم في النحت والتصوير وتركت بصمات واضحة في تجربة جيله ، ذلك ان هذا الفنان الكبير قد امتدت رحلته التراثية من فنون ما بين الرافدين الى الفن العربي ولا بد ان نقف قليلا أمام نتاجه واثره ، يقول الناقد الانكليزي آلن نيم « هناك مجموعة من الفنانين الذين تساهم أعمالهم بشكل مباشر في تطوير اسلوب وطني مستقل ، واكثر من يشتهر من هؤلاء هو جواد سليم ، وهو نحات ورسام وان قيمة اعمال جواد سليم أصبحت القاعدة والمنطلق لاعمال من أتوا بعده من الفنانين » وهو يعتبر نقطة تحول هامة في الفن العربي المعاصر حيث يغلق الستار على جيل التسجيليين أمثال والده سليم باشا وعبدالقادر الرسام والقيمقجي ليبدأ مرحلة البحث عن الشخصية القومية عبر

تيارات تراثية متنوعة ، وموضوعات معاصرة « لقد استطاع ان يطرح مشروع استنهاض جوهريات التاريخ العربي ويربطها من وجهة نظر عصرية بالواقع المعاش ، وهو الذي حاول أن يجمع بين كلا العالمين الشرقي والغربي ضمن نفاذ رؤيته الخاصة واعتماده الواسطي اساسا في هذا المنهج ، وهذه اشارة تكفي لتوضيح رؤية هذا الانسان صاحب تمثال نصب الحرية » شوكت الربيعي – وحول تمثله لعدة قنوات تراثية يقول الناقد جبرا ابراهيم جبرا عن منحوتته البناء :

« لقد جعلها نحتا ناتئا في طراز فرعوني اشوري ، على نحو كان شائعا عند بعض النحاتين الاوربيين في الثلاثينات ، ولكنه ادخل فيها القنطرة العربية .. كان يمر في تلك المرحلة بذلك المخاض العاتي الاليم الذي لامفر منه لشاب اخذ يرى رؤى تثيره بأبعادها التاريخية من ناحية ، وأبعادها الاجتماعية من ناحية اخرى . انه مخاض لمستقبل بكامله . »

اما الرائد الاخر الذي ترك اثرا في منهجه النحتي ورؤيته الفنية وتمثله للنحت القديم ، فهو محمود مختار .. واذا كنا قد تحدثنا في البداية عن موضوعاته القومية التاريخية كما في منحوتاته « طارق بن زياد – خولة بنت الازور – خالد بن الولبد .. وغيرها » . فان تجربة هذا الفنان التراثية لم تقفعند حدود استلهام التاريخ العربي والتغني بأمجاده وبطولاته .. بل اتجه الى خصائص النحت المصري القديم لطرح موضوعات اجتماعيةوسياسية معاصرةوفي مرحلة حرجة من تاريخنا العربي المعاصر ..

« ان قيمة مختار تكمن في عدة امور اولها انه استطاع أن يربط فنه بالمجتمع وان يجعل للفن وظيفة اجتماعية الى جانب قيمته الجمالية وبداياته كانت موفقه حيث استطاع ان يجسد احلام شعبه وتطلعه الى الاستقلال والنهوض وان يمثل اروع تمثيل معنى النهضة في انبعاث اصالة مصر القديمة في حياتها الحديثة فتحول الفن على يده الى ضرورة قومية بعد ان كان في مصر القديمة ضرورة دينية . ثانيا : ان فنه كان اكثر الفنون خلاصا من النفاق الاجتماعي وما فرضته على الشعراء والكتاب من مدح الملوك ومجاملة السلاطين . فليس في اعماله تمثال واحد اخذ هذا الاتجاه . بل على العكس كان فنه قوميا خالصا يشيد بأصالة الشعب . ثالثا : انبداياته رغم انها لم تكن مسبوقة ، بل كان على العكس بينها وبين الفن المصري القديم الاف السنين ، الا انه استطاع ان يقترب من جوهر المنطق التشكيلي المصري وأن يصهر ذلك مع التأثيرات الاجنبية وان يخلص بفن مميز فيه اصالة التراث والمعاصرة معا . » .

استلهام عناصر الفن العربي

اذا كان الرواد الاوائل قد غاصوا في الحضارات القديمة على الارض العربية فان جيل الرواد الذي جاء بعد طرد الاستعمار الفرنسي والانكليزي قد اعتمد على تراثنا الفني العربي وعناصره من كتابات وزخارف ، وقيمهالتشكيلية والتعبيرية ومن رواد هذا الجيل نذكر : **« ادهم اسماعيل – نعيم اسماعيل – جميل حمودي – مديحة عمر – شاكر حسن – سيد عبدالرسول يوسف سيدة – سامي رافع – حامد عبد الله – كمال سراج – ابراهيم الصلحي – احمد شبرين كريم بناني – فريد بلكاهية – محمد المليحي – محمد شبعة – محمود حماد – عبد القادر ارناؤوط – حافظ الدروبي – حسين ماضي – رفيق اللحام »** .

ولكل منهم اسلوبه الخاص وشخصيته المتميزة ، الا ان القاسم المشترك في نتاجهم يكمن في استلهامهم التراث الفني العربي وانطلاق من الكتابة العربية والزخارف وربط هذه العناصر بالواقع المعاصر وبروح العصر .. ومنهم من ربط عناصره التراثية بقضايا اجتماعية وقومية راهنة ومنهم من اتجه الى التجريد الخالص مع محاولة عابرة للاشارة الى موضوع ما .. عبر الدلالة الادبية لعنصر الكتابة العربية ، كما في تجربة « شاكر حسن » ، الفنان الذي ساهم بتأسيسجماعة البعد الواحد التيتستلهم الحرف العربي لبناء لوحة عربية حديثة، ومن جهة اخرى تنوعت استخدامات العناصر التراثية في تجاربهم وتباينت وظائفها الرمزية والتعبيرية والجمالية ، فقد اخذت تجارب جميل حمودي وشاكر حسن وكريم بناني وابراهيم الصلحي ومحمود حماد منحى جماليا حديثا عبر الاعتماد على الخط العربي كعنصر تشكيلي جمالي . في حين اتجه « نعيم اسماعيل » و « ادهم اسماعيل » و « محمد شبعة » و « محمد المليحي » و « فريد بلكاهية » الى ربط عناصرهم التراثية بموضوعات اجتماعية وسياسية وانسانية معاصرة ، ولعل الحديث بشيءمن التفصيل عن بعض هذهالتجارب يبين الى اي مدى وصل اليه اصحاب هذا الاتجاه التراثي في استلهام عناصر التراث الفني



برهان كركوتلي

العربي للتعبير عن الواقع المعاصر .

لقد تمثل « ادهم اسماعيل » الخصائص الفنية التراثية فانطلق من «الارابسك» للتعبير عن الواقع ، وبروح العصر ، ذلك ان افادته من التراث العربي قد تمت عبر موضوعات اجتماعية وقومية معاصرة وعبر صيغة للتعبير متميزة ، ولعل لوحته « العتال » من نتاج عام ١٩٥١ تعتبر بداية متميزة على طريق الاصاله .

كان « ادهم اسماعيل » منفتحا على التيارات الفنية الغربية في الوقت الذي كان يؤكد فيه على سمات الفن في تراثنا العربي ، فالارابسك في لوحة العتال قد تم بوشائج تعبيرية وفي لوحة الفارس العربي يطلع بمستقبلية، وفي لوحة منظر من ايطاليا يقترب من التحليل الهندسي للواقع ، وفي لوحة مفاجأة في الغابة يقف على صيغ تجريدية « ان منطق التجريد قد تحقق في تراثنا الفني العربي قبل ان تعرفه الغرب بمئات السنين » ، وفي لوحة نهاية جسد يفيد من السريالية ، في الوقت الذي يسحرنا فيه بخطه الديناميكي« الشرقي»، السيال والمتحرك بكل ليونة ورشاقة . وفي مجمل هذه اللوحات يشدنا « ادهم » الى الوانه الشرقية الخالصة ، « حيث الوضوح في اللون والاشراق في الضوء » وخطوطه الرشيقة ، او على حد تعبير احد النقاد « لانهائية في الخط وحرقة في اللون »، وهذا يعني أن « ادهم » كان يعمل على اقامةعلائق جدلية بين منطق التراث وروح العصر ، وقد ترك لنا فنا أصيلا متميزا ، وقد عاش هذا الفنانوشهد مرارة الاستلاب التشكيلي الغربي .. وكان غريبا في فنه عن تجربة جيله التشكيلي، لكنه كانأكثرهم وعيا للواقع الاجتماعي والقومي وأكثرهم بحثا عن صيغة تشكيلية عربية معاصرة ...

واذا كان « أدهم » قد اتخذ من «الارابسك» منطلقا في فنه ، فان « نعيم اسماعيل » قد اتجه الى الزخرفة العربية ، او لنقل اتجه الى الواقع المعاصر ليعيد صياغته بتحليل زخرفي ليس بمعزل عن روح الشرق ، وليتمثل الوان البيئة واشراقة شمسها ، كل ذلك من خلال موضوعات نابعة من همومنا الاجتماعية والقومية المعاصرة . وقد تنوعت الوشائج التراثية في تجربة هذا الفنان الراحل « أحد رواد الاصالة في فننا العربي المعاصر » ، فكان التراث الفني من زخرفة ولون وكانت الحياة الشعبية في ريفنا العربي بهمومها وجمالياتها ذلك النبع الذي أغنى تجربته الفنية واكسبها من خلال ابداعاته اصالة لانراها عند غيره من معاصريه .

يقول الفنان الراحل نعيم اسماعيل « هناك

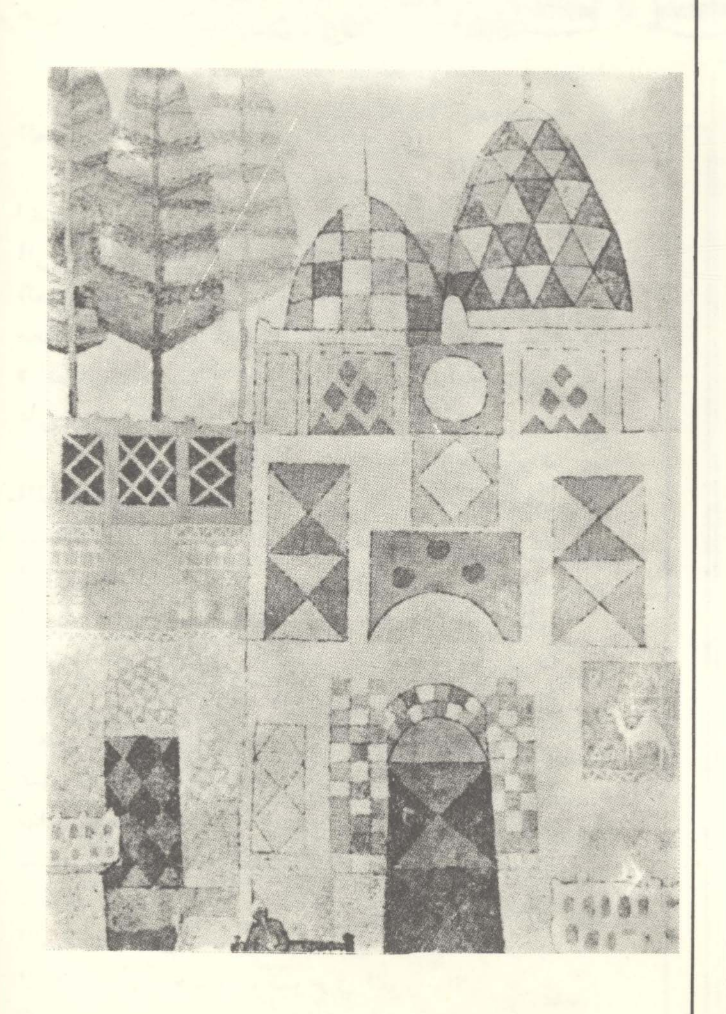
شيء مهم جدا في عمل الفنان يصعب أو يستحيل شرحه أو ايضاحه وهو قدرة الفنان على الاقناع مهما كانت صياغته أو اسلوبه ، أن يتمكن الفنان من وضعك فورا في عالمه وانت مقتنع بأنك حقا في عالم قائم . هذا أولا . وثانيا : أن تشعربأنك ربما كنت تعرف هذا العالم في يوما ما .. وفي هذه القدرة يكمن السر .. سر الفنان العظيم الذي لم يقففي عالم ذاتي خاص، بل انه استطاع ان يستشف كذلك عوالم الآخرين وربما عوالم الملايين من الاخرين - وقد استخدمت العناصر القادرة على الحياة والمقنعة من تراثنا العربي ، وكانت القرية بصورة عامة أكثر صدقا وحفاظا على الاصالة والعفوية والصفاء . ولم يخطربالي يوما انني لست واقعيا في اي عمل قمت به ، فأنا من انطاكية ، مدينتي الجميلة التي احتلت من قبل غرباء حاولوا منعي من التكلم بلغتي واجبروني على تعلم لغتهم ففي ذلك محاولة لتغييري من انسان أنا هو الى انسان لن اكونه ، وتلك كانت بداية محاولة التأكيد بتحد على الهوية العربية والاصالة التي لاتقبل الجدل في تلك الهوية . »

ولم يقف « نعيم اسماعيل « عند حدود المادة الخام « الزخرفة » ولم يستلهم الماضي ويعتكف في محرابه ، بل عايش مايمكن أن ندعوه بالتراث الحي ، المستمر في الحياة الشعبية الريفية ، كان يرى الاصالة في تلك الحياة ، في الوعي الجمالي الشعبي وقنواته المتعددة ، والتي ليست بمعزل عن تراثنا العربي في عمقه التاريخي وامتداده المكاني .. لم يسجل الزخرفة ، لم ينقلها ، بل كان يرسم الواقع بتحليل زخرفي ، هندسي ونباتي ، ويتخذ التبسيط وسيلة لاتنفي الواقع بل تغنيه ، تعمقه . لقد تجاوز المظاهرالخارجية من اجل الجوهر ، ومن اجل التعبير عن واقعنا العربي وربطه بجذوره . لكن ماذا عن بقية التجارب المعنية بالتأصيل عبر استخدام العناصر التراثية بروح معاصرة . ؟

لقد اتخذت بعض تلك التجارب من الكتابة العربية وسيلة لصياغة اعمال فنية معاصرة ثم اصبحت الكتابة غاية بحد ذاتها ، فتمحورالبحث في الامكانيات التشكيلية للخط العربي ، فطفت النزعة الجمالية مع اشارة خفيفة للواقع تظهر في كثير من الحالات من خلال الدلالة الادبية للكتابة العربية . واتجه البعض الى نوع من المثالية - الفنان شاكر حسن على سبيل المثال - والذي يقول : « بامكاننا أن نكتشف. بل ان نحيا الحياة الروحية الحقة لهذا العالم الخارجي - وما اجدرنا بأن نعيش سيمفونية الوجود بشتى أبعادها ، أن نتواجد مع قوقعة ، أو نبتة ، أو أي كائن ما كان، على سطح الارض وفي فضائها ومائها وتربتها .. اننا كذلكسنعيش حروفية الخلفية كقراءةوليس كتدوين فحسب ، أي أن نتأملها فنكمل وجودنا بوجودها . » .

يعتمد « شاكر حسن » الخط العربي كعنصر اساسي تبنى من خلاله اللوحة ، وينطلق منعفوية الرسم بالكتابة . أي ان حضور الكتابة في اللوحة لايختلف كثيرا عن حضورها على الورق « الكتابة من اكثر انواع الرسم عفوية ، وهذا ما يسعىاليه الفنان » .

تتكون اللوحة في تجربة هذا الفنان من خلال سطح لوني يشغل كامل مساحات اللوحة وعلى هذا السطح الذي يعتبر كخلفية للكتابات تبنى الحروف بقيم حركية مختلفة لكنها متفقة مع بعضها البعض كحضور عفوي .. تماما كما في بعض انجازات « محمود حماد » و « أحمد شبرين » ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء الثلاثة



سيد عبدالرسول



قاموا بتكوين رابطة فنية ، تدعى « رابطة استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي » وهنا يجرد الفنان حروفه من معناها الادبي ، لكنه في بعض اللوحات يقدم للمتلقي طرف الخيط ويتركه ليكمل المعنى كما في لوحته المجد والخلود .. ففي هذه اللوحة يؤكد على المعنى الادبي للعبارة ويدفعنا لتكمل المعنى .. وفي مرحلته الحالية يستلهم الكتابات المدونة بعفوية هنا وهناك على الجدران .. وقد ساهم مؤخرا بتأسيس جماعة البعد الواحد وعن هذا البعد يقول : « يقتضي استخدام الحروف في التصوير او النحت استلهام البعد الواحد . وأقصد بالبعد الواحد : اتخاذ الحرف كنقطة انطلاق للوصول به الى قيمة تشكيلية في العمل الفني . » هذا وتعتبر الفنانة مديحة عمر من رائدات استخدام الكتابة في الفن وتمثل البدايات الاولى لاستخدامه في الفن التشكيلي العربي المعاصر . « لقد بدأت مديحة عمر بالقاء أول محاضرة عن استعمال الحرف العربي كتصوير في واشنطن عام ١٩٤٦ وادخلت الحرف الى معرضها الاول عام ١٩٤٩ لكنها انطلقت من مفهوم سكوني للحرف في حين كان جميل حمودي قد ادخل الحرف العربي الى التصوير في شكله الجمالي الحركي – معرضه في باريس عام ١٩٤٨ » ثم وجد الخط العربي طريقه الى تجربة الفنان احمد شبرين الذي تابع المنحى في تجربة الفنان ابراهيم الصلحي لكن بقيت الكتابة ذلك العنصر الاساسي للبحث التشكيلي التقني .

يقول الفنان ابراهيم الصلحي :

« بدأت أولا بدراسة الطبيعة الى أن وصلت مرحلة التجريد ، ثم اهتممت بالعوامل الاساسية في التكوين ، وخاصة الخط العربي والزخرفة ، حيث أعدت الخط العربي الى مرجعه الاساس كرمز لاشكال مرئية ، وهذا كان مفتاحا للمجال الذي أعمل به الان ، وبالرغم من أن اكثر المشاهدين يعتقدون أن عملي تجريديا الا انني أراه واقعيا ، وأنا لا أبدأ بالموضوع ، انما يأتي الموضوع من خلال العمل ، أي انني أهتم بالناحية التقنية »

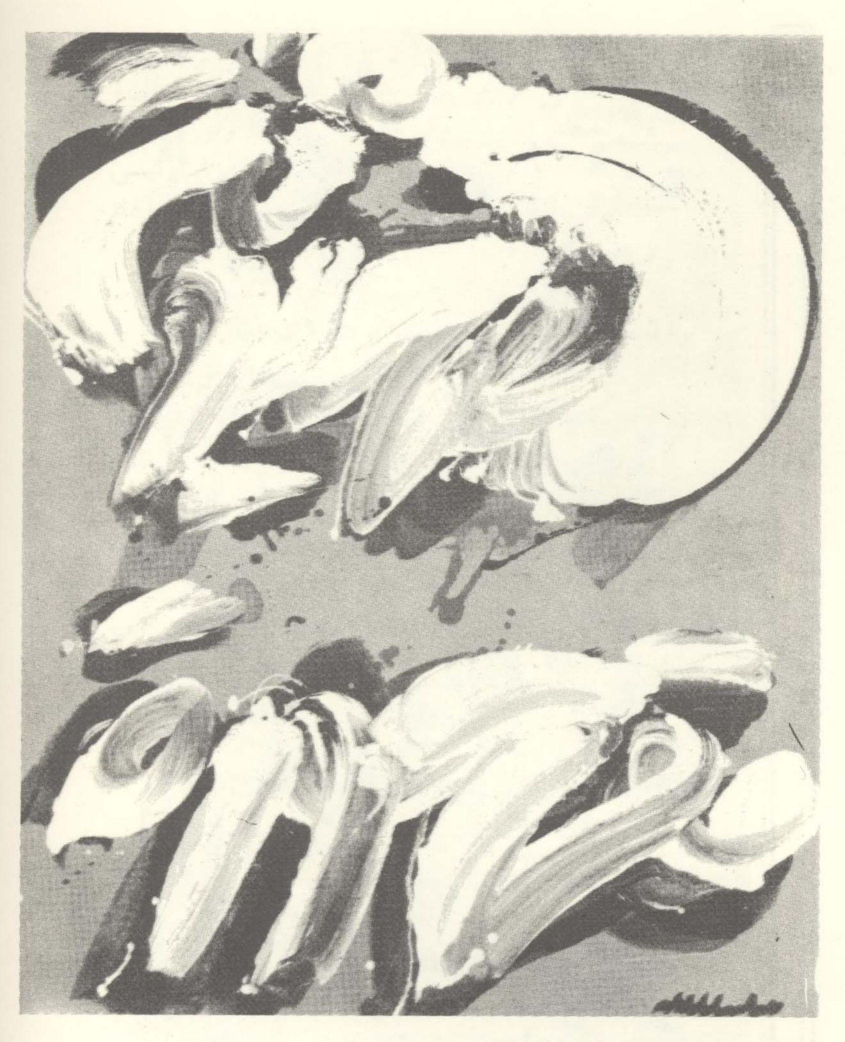
واذا انتقلنا الى استخدام الخط العربي في تجربة الفنان محمود حماد فسنجد أن الفنان قد وصل الى صيغة تجريدية للتعبير تعتمد كثيرا على العفوية على الرغم من المحاكمة العقلانية التي تخضع لها في بعض الحالات ، المحاكمة التي تصل بالخط الى بقعة عضوية او مساحة هندسية ، أي تصل الى افقاد الخط خصوصيته وتحويله الى اشكال هندسية مجردة .. وعن العفوية يقول : « أنا في الواقع لا اكتب وانما ادع حركة الكتابة تسير يدي بعفوية مطلقة » وهنا يلتقي مع « أحمد شبرين – وشاكر حسن » ويضيف « الفنان كما يقول بيكاسو لايسعى وراء الاكتشاف بعقلانية بقدر مايكتشف عفويا ، ففي بداية تجربتي كنت أعالج موضوعات تشخيصية مستوحاة من منطقة حوران ثم سرت في طريق التبسيط والتحوير للمرئيات الى ان توصلت الى حدود التجريد ، وهنا بدات ادخل في تكويناتي الكتابة العربية **وهذا امر قامت به في السابق التكعيبية في فرنسا حيث استخدم الفنانون الارقام والحروف في اعمالهم وبعد هده المرحلة اصبحت الكتابة العربية لوحدها عماد التكوين في لوحاتي »** .

ويظهر « يوسف سيدة » الفنان الذي يؤكد على الكتابة العربية كعنصر تشكيلي تراثي يبنيه من جديد على خلفية تشخيصية تتكون من العناصر الانسانية الا انه يسعى في بعض الاعمال الى شغل كامل مساحات اللوحة بعشرات الكلمات والحروف التي تقترب في النتيجة من الزخرفة ..

« لقد اهتم الفنان يوسف سيدة في بادىء الامر بالخطوط المستقيمة والمتكسرة شديدة التناقض مع بعضها ومع الارضية ، ثم وجدناه

بعد ذلك يقوم باستخدام خطوط لينة غير محددة الحروف ، ولكنها محددة الشكل ، مقتربة من مذاق الزخرفة ، وتتناثر على السطح في ألوان عديدة متباينة بين الساخن والبارد ، مولدة من تجاوزها وتباعدها أشكالا لنساء رقيقات يبدين كما لو كن يتهامسن شعرا ، ويؤكدن أنه لايبحث في شكل الحرف بغية تطوير أو تدمير ، قدر ماهو وسيلة بما يحتوي عليه من غنى شكلي للتعبيرعن روائه » .

« اما الفنان حامد عبد الله فقد تخلى تماما عن شكل الحرف العربي الاكاديمي المقروء ، واصبح الحرف لديه لايعني سوى مثير حيوي غني بالتقوسات والتلافيف ، ينطلق من خلال ديناميكيته الشكلية مولفا شخوصاساخنة تتفجر على السطح ، مندفعة هادرة ، خشنة الملمس ، متفجرة بالاحمر البركاني ، أو متسلية ، منسابة متداخلة في بعضها ، متحاورة مع سطح حيادي من لون واحد متناقض معها دائما ، مسقطا من خلال ذلك التباين الحاد في الملمس واللون بين الشكل والارضية ، مايجعل من معاني الكلمات التي يصورها ينعكس للوهلة الاولى مع الشكل دون احتياج لقراءتها او فهمها ، اي أنه يسقط على شكل الكلمة دائما بعد تحويرها ما تعنيه ، فالخوف مثلا يتدفق من تلامس دائرة مسالمة تكمن في الواو او الفاء مع الف حادة كالنصل ، والموت نشعره من خلال انحدار الخط وانحنائه لاسفل وسكونه تماما مع السطح ، والهزيمة تنعكس عن انحناءة الياء والميم والهاء ، ووقوعها تحت خط حاد متسلط ، والحزن يبدو في ذلك الايقاع الرتيب ، وتلك الاستاتيكية التي يسبح فيها شكل الحروف وكذا وقوعها في أسفل الصورة سابحة في لون قاتم ، وهكذا .. والون لدى الفنان « حامد عبد الله » بتباينه وحدته ، او توافقه وهدوئه على السطح ، وكذا تناقضه او تعايشه مع الارضية الحيادية دائما ، يبدو معضدا لمضمون المعمل ، وكذلك ملمس السطح الذي تتحول فيه الحروف الى مايشبه المنحوتات البارزة ، او التشققات المتهاوية يبدو سائرا من حيث الوحدة العضوية في العمل في خط مواز تماما للتحوير في شكل الحروف وكذا الوانها .. ويعد ابرز مافي أعمال الفنان حامد عبد الله ، هو وجود صراعين متوازنين ومتوازيين داخل أعماله، صراع بين أشكال الحروف العنيفة الايقاع ، وآخر بين تلك الحروف والارضية المتناقضة معها من حيث الملمس وهدوء اللون ، وهذان الصراعان



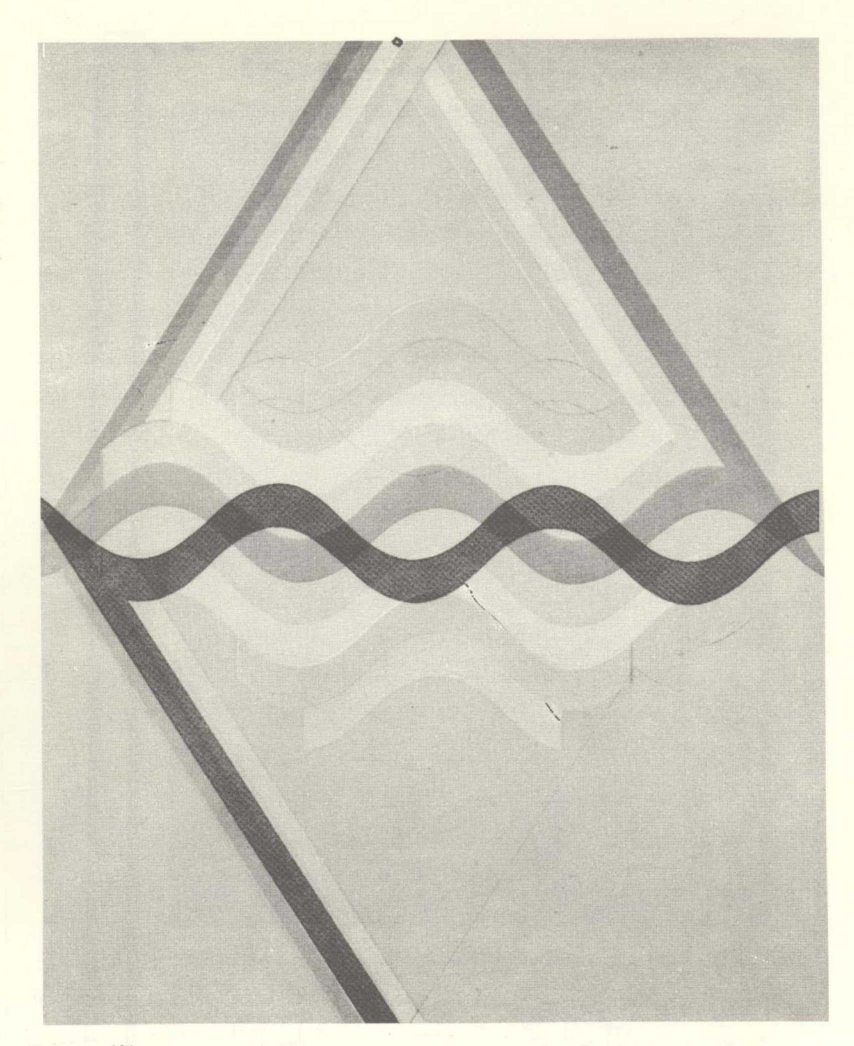
حامد عبد الله

هما عنصر الحيوية الاول في أعماله » ـ فاروق بسيوني ـ .

ويشكل الفنانون « محمد شبعة ـ محمد المليحي ـ فريد بلكاهية »مجموعة فنية متجانسة، تثور على تقاليد الفن الغربي ، وتتجه الى تراثنا العربي عبر معالجة حديثة ، ترتبط بالواقع الاجتماعي والقومي ، كل ذلك من خلال عناصر فنية تراثية مأخوذة بالقيم التعبيرية والرمزية التي تكشف أخيرا عن واقع معاصر . وقد أقام الفنانون الثلاثة معرضا مشتركا لاعمالهم .

يقول الفنان محمد المليحي :

« لقد فكرنا كمجموعة من المثقفين خاصة الذين درسوا في اوربا واصطدموا بتيارات الخلفيات الثقافية بالتعامل اليومي، حيث أحسسنا باننا نوشك أن نضيع هناك ، ازاء تيارات أوربية متصالبة وغنية ، من هنا فكرنا كانقاذ لانفسنا وكحل لهذا المشكل أن نعود الى تراثنا لانه الاغنى والاكثر اصالة ، فكونا مجموعة من الفنانين



محمد المليحي

والشعراء والقصاصين وأصدرنا عدة بيانات لتحديد هذا الموقف ، ولقد واجهنا الواقع ، بوجهات نظر حادة ، كأن نقول : « التاريخ عنيف يجعلك تعرف فنانا لاقيمة له ، ولاتعرف آخرأكثر أصالة ، كان « ميكلانجلو » محصنا بالكنيسة والمظاهر ، وهناك معه « ميكائيليون » عديدون ، أما المزخرف العربي ، هذا الفنان الاصيل فلم يعرفه أحد ، لهذا قلت مرة : ان الزخرفةالعربية تقف على حد سواء مع أبهر أعمال (أنجلو) ، وهذا الكلام كفيل باثارة ضجة من قبل الاوربيين، لكننا كان لابد من أن نشعر الغرب بوجودنا الحي، كان لابد لنا من أن نصطدمهم » .

ويتحدث أحد النقاد عن هذا التمرد على الثقافة الغربية والتوجه الى التراث العربي عند هذه المجموعة « محمد شبعة ـ محمد المليحي ـ فريد بلكاهية » فيقول : « لقد بدأت عملية التمرد عن طريق وسائل عديدة لعل اهمها : اعادة النظر في اللغة التشكيلية لخلق طراز جديد من الفن يعتمد على التراث العربي في منطلقاته ويمكن ان تطبق نتائج البحث على الحياة اليومية ، فيستعين الفنان بعناصر مبسطة من التراث يطورها لتصبح لغة تشكيلية حديثة ، ونحن نجد في تجارب «شبعة ـ بلكاهية ـ المليحي» الكثير من هذه العناصر . وهكذا دخل فنهم الى العمارة والتزيينات الداخلية والكتاب . ان تجربة المليحي قد توصلت الى صيغ هندسية مبسطة، ولالوان صريحة تملأ المساحات لكن هذه الصيغ الهندسية تحمل رمزا تعبيريا متميزا ، فقد تتحول الخطوط والمساحات الى نار تريد ان تحرق الشكل الهندسي المنتظم وتحطمه، أو تتحاور معه وتتناقض ، فكان الشكل الهندسي في صراع مع الشكل العضوي ، ومع الكتلة العليا الصاعدة ، وتشكل التموجات والحركة الهندسية علاقة جدلية متناقضة ليست مطلقة السكون ولكنها تتماوج وتتحاور ، ولايختلف « محمد شبعة » في تجاربه عن « محمد المليحي » ، بل ان العلاقة المتناقضة تأخذ شكلا أكثر حدة ، فالخطوط الهندسية لاتتناقض مع الاشكال العضوية التي تتحاور معها ، ويحدث الصراع في نقطة الالتقاء ، لهذا فالاسلوب الهندسي الذي توصل اليه يحمل معاني رمزية ، على ارتباط انساني بالاحداث اليومية وحتى الاشكال المبسطة التي يرسمها تكشف لنا هذا النوع من التعبير بلغة مجردة واضحة المعنى ، وقابلة للتطبيق على نطاق حياتي يومي ، فالصيغ التجريدية المبتكرة يمكن أن تزين قاعة كبيرة ، ويمكن ان تأخذ معنى جماليا مبسطا يزيد من توسيع انتشار الفن اجتماعيا ، وفي نفس الوقت يحمل هذا الفن لغته الرمزية المتميزة والمرتبطة بالتراث ، أما « فريد بلكاهية » فيلجأ الى اعطاء مساحات صريحة ذات ملمس متنوع غني ، والتعبير من خلال الحجم البارز المتحرك على سطح أكثر خشونة ، يذكرنا بالتراث العربي في مجال الحفر على المعدن المتنوع السطوح ، لقد حول « بلكاهية » هذه المحفورات القديمة الى لوحات حديثة صنعت بالنحاس » .

ويتجه الفنان رفيق اللحام في مرحلته الجديدة الى استخدام الخط العربي كعنصر أساسي للتعبير .. وهو يجرب على مختلف الاصعدة البنائية والحركية والتعبيرية والزخرفية ، في الوقت الذي يبحث فيه في التراث الشعبي من عمارة وصناعات يدوية . ، وحول استخدامه للكتابة العربية كعنصر فني تراثي يقول : « ان التاريخ الثقافي والحضاري للامم لم يعرف سحرا

مثل السحر الذي تتميز به الحروف العربية التي استخدمت كعنصر اساس في تجميل وزخرفة المنشآت المعمارية كالمساجد ودور العلم كما استخدمت في زخرفة المصنوعات كالنسيج والخزف والزجاج والمطروقات النحاسية والحفر على الخشب .. فالكتابة العربية ليست مجرد كتابة لانها تتميز باللمسات الفنية والجمالية ، وطبيعة اشكال حروفها تضفي عليها طابعا حيا .. لقد استخدمها كما استخدمت الزخارف التي تعود الى جذورنا العربية الاصيلة .. »

ويظهر « حسين ماضي » الفنان الذي درس في ايطاليا وعاش مع احد الفنانين الاجانب الذي قال له :

« اعرف نفسك اولا .. وحتى تعرف نفسك يجب أن تعرف تاريخك وفنون بلدك » .

فاتجه الى التراث العربي ، وكانت الحروف العربية ذلك المعين الذي لاينضب لصنع عشرات اللوحات التي تتسم بالعفوية – تارة – وبالعقلانية والبناء الهندسي المحكم – تارة أخرى – وهذا ينسحب على طبيعة الوانه التي تضعك في عالم تعبيري يستمد مادته من اشراقة وصراحة ووضوح الوان المنطقة . اما التجربة التي تدفع الى الدهشة بألوانها وحروفها وتكويناتها . فهي تجربة الفنان عبد القادر ارناؤوط في استلهام العناصر التراثية من زخارف وكتابات والتعامل معها بعفوية ، لكن ضمن تكوينات هندسية محكمة .. تسعى الى الجمع بين الجوانب المادية والروحانية في هذا العالم ، كما تشير – احيانا – الى حالة صراع ترمز الى موضوع سياسي .. ، وعندما يتناول الكتابة العربية كعنصر تشكيلي يجردها من دلالاتها الادبية « المعنى » ، لانه غير معني بمحتواها الادبي والشكل الهندسي .. وهو يلتقي مع بعض التجارب المعنية بالخط العربي من حيث عفوية الانجاز ..

يقول الفنان في لقاء معه : « الاسس الاولى التي أثارت تجربتي الاخيرة هي الاهتمام بالنور من وجهة مادية وروحية ، في البداية طرحت النور من وجهة مادية وهذا له علاقة بالواقع وبعد انجاز عدة لوحات بدأت اشعر بالوظيفة الروحية للنور ، ودون تشبيه كنت احس بنوع من الاشراقية كالصوفيين . اما الكتابة فهي عبارة عن أشكال أحرف أكثر مما هي كتابة لها معنى، لان عقليتنا أدبية ، واذا حاولنا طرح اشياء لها معنى فالمشاهد سيترك اللون والخط والتكوين ويفكر بالمعنى الادبي للكتابة المطروحة في اللوحة ونحن من الشعوب القليلة في العالم التي تزين جدرانها بالكتابة وبتقاليد يمكن اعتبارها (لوحات) » .

ومع بداية السبعينات من هذا القرن تتسع وتمتد رقعة هذا الاتجاه الى التأصيل عبر ربط الفن بجذورنا التراثية العربية واستخدام عناصر من الفن العربي كالزخرفة والخط العربي، فتظهر عشرات المحاولات والتجارب التي تسعى للتعبير عن الواقع المعاصر ومن خلال مختلف التقنيات الفنية ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر تجارب « ضياء العزاوي – رافع الناصري – لطفية التجاني – مجيد جمول – فيصل سلطان – عيد يعقوبي – وجيه نحلة – خليفة التونسي – علي العباني – راشد العريفي – صالح ابو شندي – عبلة العزاوي – محمود طه – ... وغيرهم . »

التراث الشعبي والمسألة الاجتماعية :

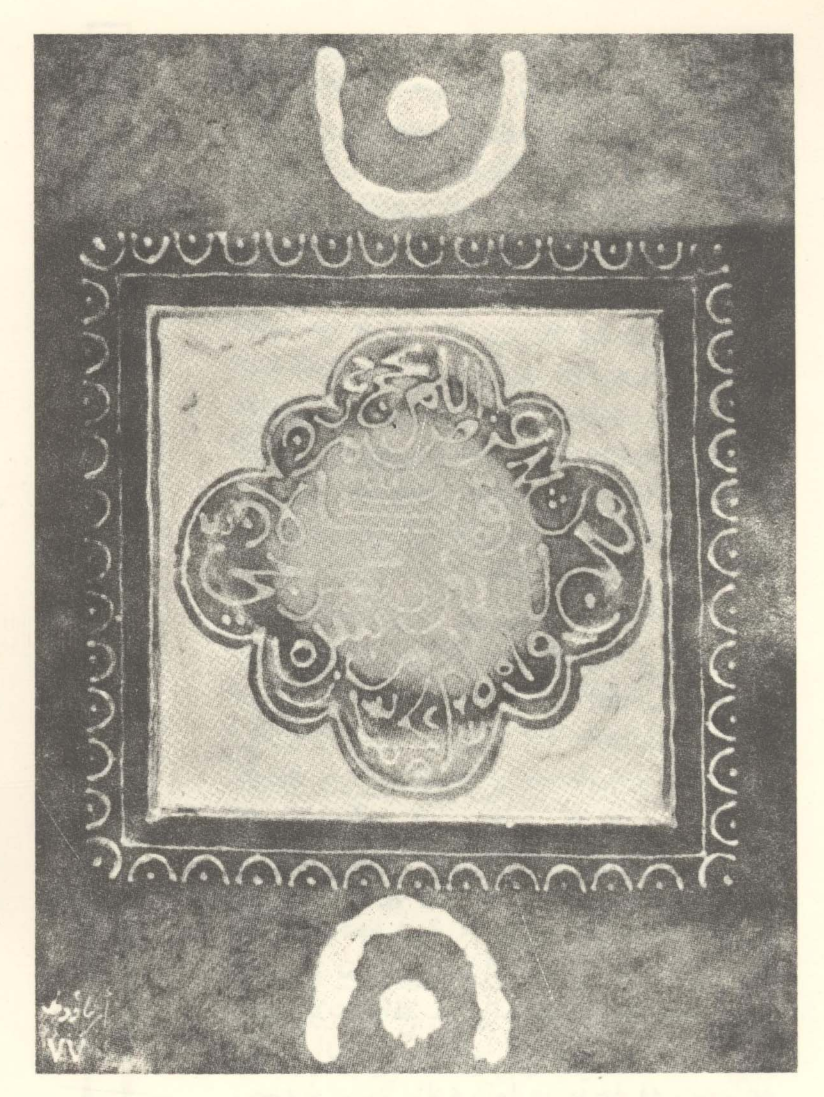
كان للبحث المتحفي ردود فعل مختلفة « ان البحث في القبور والمتاحف يعتبر شيئا عظيما اذا كان ذلك يفجر شرارة داخلنا ، اما اذا كنا نجمع ونمنتج بعض الاجزاء في لوحة ، فهذا يعني اننا نحاول زرع عود جاف في مقبرة » – مصطفى الحلاج – ، وكان لتنوع الحضارات القديمة الاثر الواضح في ولادة لهجات معاصرة متباينة ، فاتجه البعض ممن عالجوا تلك الحضارات من جديد الى التراث الشعبي الحي في قنواته الابداعية المتعددة من حكايا واساطير واغنيات وامثال وادوات مستخدمة في الحياة اليومية « خزف – نسيج – حلي – .. الخ » . « الحث على فكرة التراث وارتباطه بالواقع ، كان بذهني الواقع القديم ، وحاولت التعرف عليه والافادة منه عبر مختلف العصور القديمة للمنطقة العربية ، وكان معرضي الثاني المستوحى من تجارب الاجيال والحضارات القديمة ، ثم اعتمدت العناصر التي تعيش حولي في الحياة الشعبية من شخوص وادوات وحكايا .. حتى أشجار الرمان ، والنبات الذي كان موجودا في البساتين ايام الطفولة .. » – نذير نبعة –

لكن البعض لم يستطع النفاذ الى عمق هذا التراث الشعبي ، فعالجه من الخارج ، برؤية ليست بعيدة عن رؤية السائح ، واستطاع البعض الاخر ليس النفاذ الى عمق هذا التراث فحسب ، بل استشفاف الجوانب الايجابية الخلاقة «علاقة الانسان الشعبي بأرضه، فلسفته جمالياته .. » وربطوا ذلك بمضامين معاصرة « اجتماعية وسياسية » ، كما في تجارب

الاسطورة في الخيال الشعبي . وبدات اصنع لوحاتي عبر هذا المنحى الاسطوري » ثم تطورت تجربته باتجاه تمثل الفلسفة الشعبية بجوانبها المضيئة ، واستشفاف الروح الكامنة خلفها ، فتحولت لوحاته الى اعراس للحياة الشعبية مصوغة بمنتهى المحبة ، الا ان ذلك لم يمنعه من الكشف عن الجانب المأساوي في الحياة ، فقدم لنا المأساة ضمن اطار جمالي شاعري ، واكد على خصوصية الانسان في اللوحة من خلال الادوات والاشياء التي تحيط به ، هنا وهناك من زخارف وحلي وازياء وادوات شعبية مستخدمة في الحياة الشعبية ، والتي تكشف عن موقعه الاجتماعي ، . وقد تميز بطرحه ورؤيته للانسان الشعبي « كثيرون رسموا الفلاح ، لكن بعضهم كان يدفعك لرفضه من خلال اقحام فكرة مسبقة عنه ، عندما ارسم فلاحا ارسمه بكل محبة ، بل وقدسية ـ ايضا ـ » .

اما « الياس زيات » فقد انطلق من عناصر فنية شعبية مختلفة وافاد من تقنيات تراثية متنوعة ، أضفى عليها روحانية خاصة وبكثير من العفوية في التعبير ، كل ذلك تحقق عبر علاقات تشكيلية اسطورية ورموز شعبية لقد افاد من تقنية الايقونة ، وليس جديدا ان نقول بأن فن الايقونة قد استمد اروع صورة من الشرق العربي ، فكانت مدرسة القدس ومدرسة دمشق ومدرسة حلب .. « انا تناولت الايقونة كتقنية محلية ، لم ارسم الايقونة وانما استعرت المادة من حيث تركيب الالوان ، وطريقة وضعها على اللوحة ، ثم اخذت الشكل وطرحت المضمون الذي اردته ان يكون معاصرا ومعبرا عن مشكلات الانسان العربي » .

وعن الجانب الاسطوري في تجربة الياس زيات قالوا : « في بداية تجارب الياس زيات الفنية كانت تتردد فكرة وهي تتلخص في التعبير عن الشهيد وكانت هذه الفكرة شديدة التأثير عليه ، فقد رأى في الشهيد ذروة البطولة وفي الوقت نفسه فسر « الياس » الشهادة تفسيرا اسطوريا تماما ، فقد ربطها بالبطولة المتجددة التي تقدمها « الامة » ، فالشهيد حي يموت مرة بعد مرة ، فكأنه عنوان حيوية الامة وتجددها . ولابد من الاستمرار وهذه حقيقة راهنة ، لان الشهيد مطلوب دوما ، وقد ارتبطت هذه الفكرة بالاساطير القديمة عن فكرة الاحياء والشهادة من اجل مزيد من الحياة . ثم تجاوزت لوحاته التجارب القديمة ، وتمكن من اعطاء عالم غريب



عبد القادر ارناؤوط

« مصطفى الحلاج ـ نذير نبعة ـ عبد الرحمن المزين ـ الياس زيات ـ غياث الاخرس ـ اسماعيل الشيخلي ـ برهان كركوتلي ـ نزيهة سليم ـ ابراهيم مردوخ ـ علي غداف ـ عمار فرحات ـ راغب عياد ـ محمود سعيد ـ محمد ناجي ـ يوسف كامل ـ نزار سليم ـ حسن عبد علوان ـ ليلى الشوا ـ سعاد العطار ـ سليدان منصور ـ ممدوح قشلان ـ رفيق شرف .. وغيرهم » .

وهنا تبرز تجربة « نذير نبعة » كفنان عالج المسألة الشعبية بأساليب مختلفة منذ بداية تجربته الى الان . فعرف الاسطورة الشعبية وربطها بواقع معاصر « لقد وصلت الى مرحلة كنت اعتبر فيها الاسطورة بمثابة المخلص الذي يصل حد الفلسفة لاحداث الواقع . كنت اعتبر الاسطورة الصيغة الفنية للواقع . وتمثلت صناعة

فيه من الحقائق والاساطير مايجعله اسطوريا، وفيه النكهة الشعبية، وهو في النهاية يهدف الى اعطاء حقيقة راهنة في الواقع ترمز اليها هذه القصص والاساطير.

فهناك بطولة وشهادة وفداء وتشابك بين الاحداث بحيث لايمكننا ان نضع حدودا دقيقة لما اشتملت عليه اللوحة، وهناك رموز عديدة تؤكد على ترابط العلاقة الاسطورية بالحقيقية، مثل اغصان الزيتون والاحصنة والحواريين، مع رسوم شعبية وحارات دمشقية وبيوت تقليدية وكتابات شعرية او نثرية، ... وهكذا يؤكد لنا « الياس زيات » مدى ترابط الاساطير الشعبية بالفن التشكيلي المعاصر».

وتلد الاسطورة من جديد للتعبير عن الواقع المعاصر في تجربة الفنان مصطفى الحلاج، في النحت كما في الحفر والتصوير. ماذا يريد الحلاج، من الاسطورة؟ هل يقوم باحياء الاسطورة القديمة؟ او يصوغ الواقع المعاصر بعلاقات اسطورية؟ في بداياته قام باسقاط الاساطير القديمة على الواقع المعاصر. كما في لوحته « داجون والقمر » ثم تطورت تجربته بانجاه تملك العلاقات التشكيلية الاسطورية لطرح مضامين اجتماعية وسياسية معاصرة.

وحول هذه المسألة يقول « الحلاج » في حوار معه: **« هناك فرق شاسع بين ان تفهم الاسطورة وان تحسها، وبين ان تبحث عنها في دفات الكتب وان تفجرها من اللاوعي الاجتماعي الذي تختزنه وبين ان ترى العالم بشكل كابوسي، اي ان تمتزج الاشياء ببعضها وبين ان تبعد عن ارضك ومكان طفولتك، وفي المنفى تتحول كل الاشياء الى كتل حية تحمل الحلم والذكرى، بمعنى ان تتحول الشجرة التي كنت تلعب تحتها والاحجار التي تقفز عليها، حتى رائحة المطر في هذه البقعة تأخذ طابعا خاصا وتحت وطأة الحنين ينسحب التاريخ كله من خلال الاغنية والحدوته وسهرات المساء، وتبدأ في خيالك المقارنة بين تلك الفترة ومآلت عليه الان وترى الاف الخيام تهددها العواصف والامطار، وتكون لديك القدرة على التعبير. فكيف تقف امام كل هذه الخبرات وتسكت عن تفجيرها ـ هنا تسحب الاسطورة لتدق الجذور ولاتبقى مساحة الخيمة الا لحظة زمن وليست أرضا تنبت فيها جذور الاطفال الذين ولدوا عليها ».**

ثم ننتقل الى « احمد الشرقاوي » الفنان الذي بدأ حياته كخطاط « واكتشف بعد فترة من الزمن اهمية الوشم والعلامات التي نراها في المصنوعات الشعبية وفي الكتابات. واستطاع ان يجمع بين التقنية المتطورة والرغبة العارمة للعودة الى خلق الاشكال الزخرفية والشعبية تحت تأثير الصيغ الحركية والموسيقية الجديدة. والمتمعن في اعماله يحس بالعالم الداخلي الفني الزاخر بالاحاسيس العارمة التي اعادت التقنية خلقها عن طريق مواد حديثة ووفق فهم صوفي لابعد الحدود». و « نرى تجارب للفنان العربي بلقاضي تأخذ صيغة اخرى فهو يستقي من التراث الشعبي ويحاول ان يوجد العلاقات الجمالية الخالصة، فالوجوه بصيغها الخاصة والتداخل بين الاشكال البشرية والزخارف تعطي لاعماله احساسا بمدى صلته بالصناعات اليدوية الشعبية » ويبرز الجانب التسجيلي في تجربة الفنان عبد الرحمن المزين، وبالتحديد مرحلته الاخيرة المستمدة من الفنون الشعبية « ازياء شعبية ـ ادوات مستخدمة في الحياة اليومية ـ رقصات شعبية ـ حلي ـ اساطير .. الخ ....».

كما يسعى لخلق حالة تواصل بين التراث الشعبي القديم والمعاصر، من اجل تأكيد الجذور الحضارية، الا ان القيمة الاساسية لتجربته تكمن في اصراره على تسجيل ادق التفصيلات والملامح والجماليات المستمدة من الفنون الشعبية، فهو عندما يرسم امرأة بزي شعبي، يسجل الزي كما هو بزخارفه وتكويناته والوانه، وهذا ينسحب على لوحاته التي تستلهم الاساطير الشعبية القديمة حيث يبرز الجانب التسجيلي لهذه الاساطير القديمة وللادوات والازياء التي كانت تستخدم ـ قديما ـ ففي سلسلة لوحاته « من الاساطير الكنعانية ـ رقصة المعابد ـ تقديم القرابين .. وغيرها » يؤكد ـ عبد الرحمن ـ مرة ثانية على التسجيلية وكأنه يقوم بعملية تأريخ للحياة الشعبية عبر فنونها وجمالياتها .. لماذا؟ لانه يريد ان يقول في النتيجة بأن العربي الفلسطيني المعاصر موجود على ارض فلسطين منذ اقدم العصور .. واستخدام التراث الشعبي عبر هذا المنحى التسجيلي يحقق الذات الفلسطينية التي تعاني من مختلف اشكال القمع والابادة، فالكيان الصهيوني الدخيل لم يقف عند حدود اغتصاب الارض العربية الفلسطينية وطرد الشعب العربي الفلسطيني من وطنه بل حاول ويحاول باستمرار طمس التراث العربي الفلسطيني

وتزييفه وسرقته من الفنون الشعبية الى العمارة مرورا بالاثار وغيرها ، وعندما يعجز عن طمس بعض المعالم العربية الفلسطينية يقوم بنسبها اليه ، وبالتالي فان محاولة « المزين » تسجيل التراث الشعبي الفلسطيني المعاصر وربطه بالتراث القديم ، تأتي لتؤكد على الهوية العربية للفلسطيني المعاصر وجذوره الحضارية على ارض فلسطين العربية .

يقول الفنان عبد الرحمن المزين : « لقد طرحت الموضوعات التي اتسمت بالجانب الوثائقي التسجيلي « الالهة ـ تقديم القرابين ـ الدبكة الكنعانية ـ الازياء الكنعانية ـ الادوات الكنعانية التي كانت تستخدم في الحياة اليومية » والمقصود بهذه الموضوعات هو التعريف بتراثنا العربي الفلسطيني والذي استمر في الحياة الفلسطينية المعاصرة الى الان ، فعلى صعيد الوحدات الزخرفية ـ مثلا ـ نجد غصن الزيتون ، المربع ، الدائرة ، المثلث ، اي مجموعة من الزخارف استخدمت في التراث العربي الفلسطيني وتستخدم حاليا في زخرفة الازياء الشعبية وهذا ينسحب على توزيع الزخارف وتكويناتها ، نفس التكوين والشكل الزخرفي نراه في التراث كما نراه في الزي الشعبي الفلسطيني المعاصر .

وقد درست وطرحت في اعمالي ـ ايضا ـ اساطير الاجداد ولاخرج بمضامين ايجابية وكرد علمي على الصهاينة ولبيان اننا موجودون على هذه الارض منذ اقدم الحضارات وهذا ما أريده من الاسطورة » .

ولعل تجربة الفنان اسماعيل الشيخلي من التجارب الجادة التي ملكت الاستمرارية في استلهام التراث الشعبي وامتلاك جمالياته وخصائصه ومميزاته وطرحها بتكوينات معاصرة وحديثة .

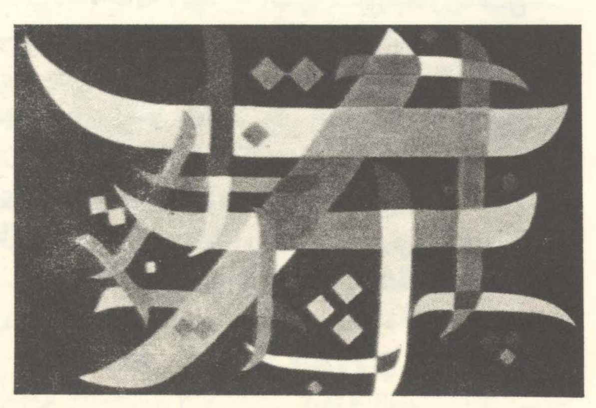
ان تجربة هذا الفنان في تعامله مع التراث الشعبي قد بدات مع بداية تجربته عام ١٩٤٥ واستمرت الى الان .. وقد وصل الى مرحلة اصبحت فيها المراة الشعبية بزيها وحليها وادواتها ... وزخارفها .. تشكل العنصر الاساسي لاعماله في التصوير ، وفي كثير من اللوحات تشكل العنصر الوحيد الذي يبنى على خلفية من الالوان الشرقية المستمدة من بيئة الفنان بشمسها الحادة وضوئها الدائم .. انها اعراس للحياة الشعبية .. بكل افراحها واحزانها .. وعن هذه الحياة وعن المراة الشعبية ودورها في لوحاته يقول الفنان في حوار معه :

« لقد بدات من الريف .. من القرية .. من الانسان الشعبي البسيط . الطيب وكانت هذه الحياة وما زالت الينبوع الذي لا ينضب بالنسبة لاعمالي الفنية ثم توجهت الى النساء الشعبيات ، كتكوينات والوان وحركات وبصراحة اقول : وجدت ضالتي في المراة الشعبية ومن خلالها طرحت عشرات الموضوعات المستقاة من الحياة الشعبية ، الزيارات ، الاعراس ، الاعياد ، الامسيات .. فاختفى الخط وطفت الالوان التي تجد صداها في الوان الزي الشعبي للمراة .. ولم لا وانا ابن هذه الحياة الشعبية بكل ماتحمله من دلالة » .

ونجد سحرا خاصا يحمل الكثير من الرقة وشاعرية الحركة والالوان في العناصر الانسانية والفنية الشعبية في تجربة الفنانة نزيهة سليم « شقيقة الفنان الكبير جواد سليم » التي درست الفن في فرنسا ، لكنها قدمت تجربة متميزة في استلهامها التراث الشعبي وتأكيدها على الموضوعات الشعبية ، وتعتبر التلميذة المخلصة للفنان جواد سليم وبالتحديد تجربته في التصوير التي انطلقت من الواسطي ، كمدرسة متميزة في التصوير العربي .

لقد جمعت نزيهة ، وبمنتهى الانسجام بين عناصر انسانية شعبية ووحدات زخرفية محققة كتصوير ، تبدأ من المثلث وتنتهي بالهلال الذي يسبح هنا وهناك بين العناصر والاشكال ليحركها برشاقة تكوينه وانسيابيته وعبر هذه العناصر طرحت نزيهة ، مختلف أساليب التعبير من الواقعية الشاعرية الى التجريد الهندسي ، الا انها لم تنف الواقع الشعبي بل اغنته بحداثتها ، بحسها المتميز بروح العصر .

تقول الفنانة نزيهة سليم : « انا انتمي الى المدرسة التي اسسها المرحوم جواد سليم وسأبقى وفية لها . انها تحمل ملامح المدارس الفنية العربية ، وعلى الرغم من التشابه الواضح بين



رفيق اللحام

تجربتي وتجربته فأنا لا اريد ان اتخلص من هذا الشبه الذي يربطني به ، حتى ولو كان من الممكن التخلص منه » .

أما الفنان برهان كركوتلي فينطلق من الرسوم الشعبية والموضوعات المطروحة من خلالها ، في محاولة لامتلاك مميزاتها وفلسفتها وبرؤية مثالية، ويستخدم عشرات العناصر الشعبية من زخارف وكتابات وأزياء وعماره وادوات في لوحة واحدة تزدحم بالاشكال التعبيرية والزخرفية وقد تتداخل هذه الاشكال بعضها على نحو اسطوري او تتناقض لتبرز صراعا ما بين الانسان الشعبي وواقعه ، والى جانب ذلك يعيد « برهان » احياء العديد من الحكايا والاساطير الشعبية وبروح الفن الشعبي ولعل الجانب التشكيلي الملفت للنظر في تجربته هو اصراره على زخرفة كل مساحات وكتل اللوحة ، فهو يزخرف الثوب كما يزخرف البناء والادوات والاشجار والارض والسماء ، حتى الطيور يقوم بزخرفتها بحيث يعطي في النتيجة طابعا زخرفيا خالصا على الرغم من الاشكال التصويرية .

وفي مجال الحفر تتألق تجربة « غياث الاخرس » بحرارتها المستمدة من الحفر في الفن الشعبي بقنواته المتعددة وتمتد علاقته الى الحياة الريفية يقتطع منها مشاهد وموتيفات الى عالم متميز بنقاوته ، عالم يكشف لنا عمق ارتباط الانسان بقريته ومنزله وحيواناته الاليفة ... ومرة ثانية يأسره الريف بتراثه الشعبي ، فيبحث في فلسفته عبر جمالياته واشكاله الشعبية وليخلص الى تجربة فنية متميزة بمدى تمثلها للريف لا بمظاهره واشكاله ، بل بروحانيته وفلسفة انسانه .

لقد تطورت تجربة « غياث » في تملكه للتراث الشعبي باتجاه التلميح لا التوضيح فهو في خرقه للمظاهر الخارجية في الواقع ، لا يقدم محتواه لقمة سائغة ، بل يدفع المتلقي لمشاركته كشوفاته، جمالياته ، عالمه الجديد الذي ليس بمعزل عن روح التراث الشعبي .. وطبيعة الريف .. وقد اعتمد على الحوار الهادىء ، بين الكتلة الصغيرة والفراغ الكبير ، هذا الحوار الذي يذكرنا بحركة الانسان في البادية ، في الارض البكر .. لقد تنقل الفنان بين سهول حوران وبوادي تدمر وقرى حلب ودمشق .. وهنا نذكر سلسلة لوحاته عن معلولا .. القرية التي تسكن الجبل منذ مئات السنين وقد أجمع النقاد بأن لوحاته عن معلولا تمثل كشفا عن الحياة في معلولا .. نعم الحياة في معلولا ، وليس معلولا الجبل والمنزل فحسب. حيث دخل الفنان الى عمق هذه المنازل ورسم الانسان بحالاته المختلفة وقدم لنا لوحاته تحت عنوان «الحياة في معلولا» وهنا لابد ان نشير الى حقيقة ان ما وصل اليه الفنان في تجربته هو نتيجة لجولاته اللامتناهية في الريف والتي اصبحت تشكل مخزونه البصري والانفعالي الذي لن ينضب طالما يتصل بالريف ويعايش انسانه .

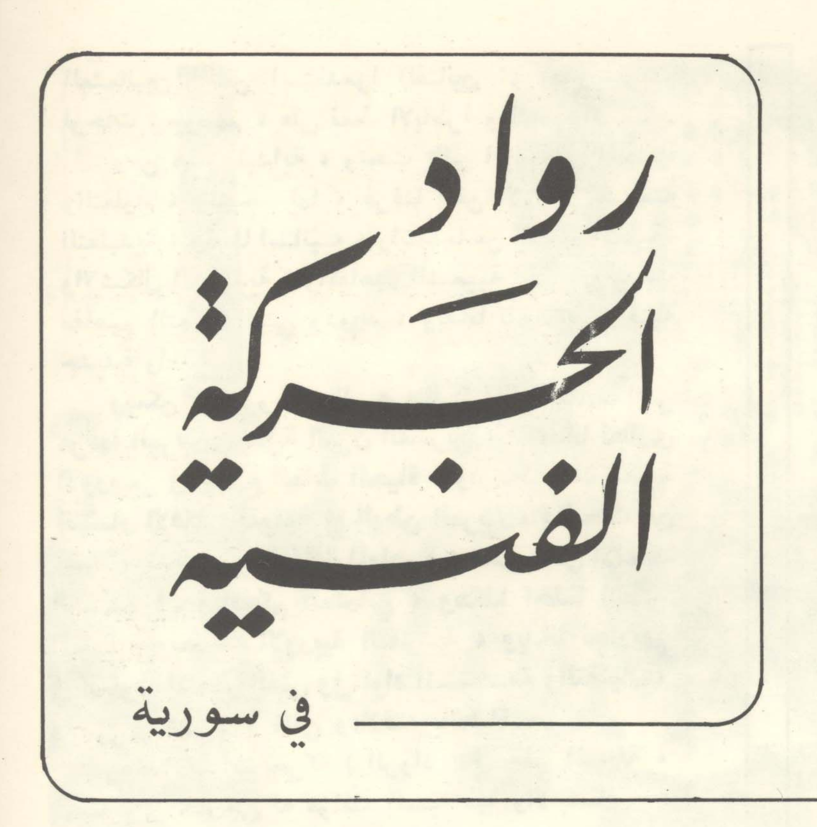
خاتمة

لا بد من التنويه بأن ما قمنا به ليس نقدا « بالمعنى العلمي » لاتجاهات فنية تراثية متنوعة اخذ اصحابها على عاتقهم مهمة تأصيل الفن العربي المعاصر وربطه بجذوره التاريخية والحضارية ، لكننا قمنا بمحاولة متواضعة ، لعرض هذه الاتجاهات وتصنيفها وربطها بمرحلتها ، وقد كشفنا عن هاجسها والطرق التي سلكتها والعناصر التي استخدمتها في بحثها التراثي ، وقد ربطنا ذلك بأقوال بعض الفنانين التي عرضناها دون نقدها ، واخيرا أشرنا الى الواقع التي عبر عنه اصحاب هذه الاتجاهات ورؤيتهم له ، والواقع الذي نعنيه هو الواقع في مرحلتهم ، ذلك ان النماذج التي تناولناها بالعرض تعود الى بداية هذا القرن وتمتد الى الستينات . واذا كان لا بد من الاشارة الى شيء ما ، فاننا نشير الى ان مسالة البحث في التراث ، أي تراث كان ، لا بد وأن تخدم في النتيجة واقعنا المعاصر ، ولا بد أن يتم ذلك بروح العصر وتقنياته . بحيث يتحول جدليا ما نأخذه من تراثنا وما نفيد منه من عناصر فنية وفلسفية ، وجمالية ، وحياة ، الى شيء خاص بنا نحن المعاصرين ، فليس المهم ما نأخذه من التراث ، بل المهم هو قدرتنا على هضمه وتمثله وطرحه من جديد بما يتفق مع هاجسنا في الكشف عن واقعنا وتلك قضية لاتتم بمعزل عن الوعي الاجتماعي والسياسي ... وبمعزل عن الوعي بروح العصر الذي نعيشه ...

الا ان الشيء المؤكد هو انه لاتميز في الفن على صعيد حركة فنية ، ان لم يتحقق ذلك عبر جسور تربط هذا الفن بالتراث وهذا ما تحقق لكثير من الحركات التشكيلية المعاصرة ، كالفن المكسيكي المعاصر والفن البولوني المعاصر ...

واذا كان هناك ثمة صراعات وتناقضات في اتجاهاتنا الفنية المعاصرة المعنية بالتأصيل فتلك ظاهرة صحية ان صح القول بأنه نتيجة لهذه الصراعات لابد ان يتمخض ذلك عن ولادة حركة تشكيلية عربية اصيلة .

دراسات محلية



لكل بحث بداية تحددها منطلقاته ، ومنهجا يساعد على توضيح مسيرته ، وخاتمة تجمل الاهداف ، وتستقريء النتائج ، وتقدمها للقارىء ، لهذا لا يمكن دراسة اية مرحلة تاريخية بدون معرفة لبدايتها ونقاط انطلاقها ، والتي تعني ان لحظة من لحظات الزمن قد توقفت ، واعتبرت بداية وجمدت ، لانها تمثل ولادة جديدة لشيء قد انبثق ، وتبدلا نوعيا لامر قد حدث ، ولهذا اختارها الباحث ولم يقبل بغيرها ، وهكذا تتحدد المنطلقات الاساسية للحركة الفنية ، التي تقدم عبر تحليل علمي ، يملك منهج البحث ، والرؤية العلمية لما يرى خلف الظواهر ، وما يلمس وراء التطورات .

وكل ولادة جديدة ، هي نتيجة لتراكم معين في الماضي ، انتج ما هو جديد نوعيا ، واسهمت الظروف المختلفة في تهيئة هذه اللحظة لتصبح بداية ومنطلقا ، وتتالت التغييرات التي تعطي صورة عن تطور هـذه الحركة . وعن مراحل انعطافها ، وتهيء هذه التغييرات الجزئية التي تطفو على السطح الى تغييرات شاملة نوعية في لحظة من اللحظات التي تساعدها الظروف الخارجية على البروز الى العيان .

لهذا اذا اردنا ان نتحدث عن البداية . التي انطلقت الحركة الفنية في سورية منها . لابد مـن اكتشاف **نقطة البداية وظروف التغييرات الكيفية التي حددتها التبدلات الجزئية ، التي أسهمت في نقل الفن من صيغة الى اخرى .** ولا تكون البداية مـن العدم . لان الفـن يوجد نتيجة لعوامل ملموسة مؤثرة وفاعلة . ولانستطيع الحديث عن خلق لشيء من لاشيء ، ولهذا فان صيغة معينة من التعبير الفني قـد ولدت نتيجة لحاجات محددة ، ومثلت هذه الصيغة ... البداية المقبولة ، والمحاولة التي تتلمس الطريق الى حقائق جديدة ، وقد انقلبت البدايات الضبابية ، الى عمل فني بفعل ارادة انسان ما ساعدته الظروف على تقديم ما هو تميز نوعيا عما سبقه ، وتتابعت التغييرات بعده ، حتى تكونت حركة فنية لها شخصية محددة . ولها هوية واضحة ، نلمس وجودها ، ونحس بها رغم كل تغيير أو تبديل .

الرواد الاوائل

لهذا اعتـاد النقاد على اطلاق كلمة (**رواد**) على هؤلاء الفنانين الذين كان لهم شرف وضع أسس البداية، وتقديم المنعطف ، الذين ادخلوا الفن في مرحلة جديدة، تستقل عن الصيغ الهيولية الاولى ، وتبتعد عن الفنون التقليدية المألوفة والموروثة ، سواء منها ما كان شعبيا او حياتيا يوميا ، الديني أو الدنيوي ، **لهذا ابتعد الفن في مرحلة الرواد عـن الصناعات التقليدية واليدوية والحرفية ، وعن الرسوم والكتابات المعروفة على نطاق عام ، واتجه الى تقليد الاساليب الاوربية الغربية معتمدا على اللوحة المؤطرة على شكل نافذة ، وعلى القيم الفنية الوافدة ذات الطابع العالمي المعروف .**

واختار الفنانون موضوعاتهم من الوجوه ، لرسم حاكم أو متنفذ ، ولوضع اللوحة في صدر المكان ، الى جانب الكتابات والخطوط التقليدية ، محاكاة للسلاطين

العثمانيين الذين استقدموا الفنانين الاوربيين لرسم لوحات وجوههم ، على نمط الاباطرة والملوك والنبلاء .

ومن هذه البداية ، وتحت تأثير الرغبة في المحاكاة والتقليد ، ونتيجة لها ، عرفنا الفن الاوربي بصيغته التقليدية ، ونقلنا أساليبه ، وابتعدنا عن الصيغ المحلية، والاشكال التقليدية ، والمفاهيم الشعبية للفن ، وتبدلت مفاهيم التعبير الفني ودوره ، وبدأنا نأخذ بقيم فنية جديدة وافدة .

ويمكن ان نعزو ذلك الى **مرحلة اليقظة الحديثة التي عرفها العرب في بداية القرن العشرين ، اذ بدأنا نجاري الاوربيين في جميع انماط الحياة ، وارتبط ذلك ببداية انتشار الافكار القومية في الوطن العربي ، والبحث عن اشكال جديدة من الثقافة المعاصرة ، تحل محل الانماط السائدة فترة الحكم العثماني ، وهكذا اخذنا الفن التشكيلي بصيغه الاوربية التقليدية ، وبدأنا نجاريهم في اسلوب التعبير الفني وفي المواد المستخدمة والتقنيات، وحتى في فهم دور الفن وعلاقته بالحياة .**

وهكذا نشأت حركة (الرواد) في هذه المرحلة ، تحت تأثير خارجي له عوامله السياسية والاجتماعية ، وخضعت هذه الحركة في مسيرتها الى تأثير **عوامل محلية** طورت التعبير وربطته بالواقع ، لهذا نستطيع القول بأن حركة الرواد قد خضعت في تطورها الى عوامل أساسية أثرت عليها ، بعضها **خارجي** تمثل في التدخلات الاجنبية . **ومن جدلية العلاقة بين العوامل الخارجية الوافدة، والذاتية المحلية، برزت الشخصيات الفنية ، وحققت وجودها** ، وعكست هذه الاتجاهات ثنائية وازدواجية احيانا بين ما نأخذه ونتأثر به ، وما نحييه من عناصر ، وتفاعلا عميقا مع الواقع المحلي عند الفنان المبدع لتجاوز هذه الازدواجية لاعطاء ما هو أصيل ، ولدمج الوافد بالواقع ، وتقديم الجديد .

وهكذا ارتبط الفن التشكيلي في بداية وجوده بالتاثيرات الخارجية ، ولم يلبث ان تفاعل مع الواقع ، والاحداث السياسية والاجتماعية ، ومع الافكار السائدة ، والقيم التي تقدمها مرحلة التطور ، واسهم وعي الفنان التشكيلي ، ونمو ارادته وحريته ، في تكوين شخصيات فنية مبدعة لها استقلالها ، ضمن المفاهيم التي تمثلها الظروف ، ولهذا نستطيع القول : بأن اي ازدهار لتيار او صعود لتجربة ، وغلبتها ، انما يرجعان الى ظروف معقدة ، لها خلفياتها التي ساعدت الظروف على تهيئتها ، ولها اوجهها العديدة التي اعطت الابداع خصوصيته .

فاذا ارتبطت البداية برسوم الوجوه ، والمناظر الطبيعية الخيالية ، واذا أخذنا هذه الموضوعات عن الفن الاوربي ، الا ان هذه المواضيع تتفق مع الاذواق السائدة ، التي تتقبل هذا الفن . وتقبل عليه . واذا كانت البداية تسجيلية حرفية من حيث الاسلوب . فان الفنان قد لجأ الى الصياغة القريبة من عقلية المتذوقين ، الذين يطلبون اللوحة . ولهذا فالابداع هو في تجاوز الفنان للصيغة التسجيلية . او في الوصول الى اقصى امكاناتها ، لكن ذلك كله يبقى ضمن حدود المفاهيم المقبولة ضمن المرحلة .

وحين تطورت الظروف، واتجه الفنان الى الموضوعات التاريخية ، واللوحات المرتبطة بالتاريخ العربي القديم، تبلورت تجارب لها أهميتها ، ولها جذورها في المرحلة السابقة ، ويمكن ان نربط هذا التحول بفترة الانتداب الفرنسي ، وذلك لان الفنان الذي استقى اسلوبه من الوافد من التيارات ، وعالج الموضوعات المرحلية ثم بدأ يطور أسلوبه حسب الحاجات الراهنة الموجودة ، ويتلاءم معها ، وذلك لانها تفرض عليه بعض الحاجات التي لا يمكن تجاهلها ، وهكذا تطورت الصياغة التسجيلية لتصبح (كلاسيكية)، وانتشرت الانطباعية، وتطورت الكلاسيكية من صيغتها الاولى المرتبطة بالموضوعات التاريخية ، الى الكلاسيكية التي أعطت الموضوع الحياتي الاهمية الاولى ، كما تطورت الانطباعية من الصياغة الاقرب للتسجيل الى الارتباط باللون المحلي ، والبيئة ، وارتبط ذلك كله بالواقع الذي كان يقدم المناخ الملائم ، وبالفنان الذي يولد التركيبات والابداعات الفردية ضمن شروط تحددها المرحلة والظروف .

وهذا يدل على المنحى الذي سارت عليه الحركة التشكيلية ، والتي تكشف عن **ولادة على شكل تسجيلي ايام العثمانيين ، ولقد تطور هذا الشكل من هذه الصيغة الاولى الى الصيغة التسجيلية ـ الكلاسيكية ايام الانتداب الفرنسي ، وعرفنا كلاسيكية محلية تعنى بالموضوعات اليومية، وولدت الانطباعية نتيجة للانتداب الفرنسي ، لكنها تطورت بعد الجلاء ، واخذت شكلا اكثر جراة وتطورا ، وبدات تنمو التيارات الاخرى لكن الواقعية كانت ابرزها ، وقد ترافقت مع الانطباعية، وظلت سائدة حتى دخلنا المرحلة الحديثة التي جددت الفن وطورت مفاهيمه وأساليبه استنادا الى الافكار الفنية الاوربية الحديثة ، وتحت تأثير عناصر تراثية انضافت وغيرت الصيغ الفنية كليا .**

ولهذا فان علينا أن ندرس في هذه المرحلة، التيارات الفنية الاساسية التي عرفناها وهي : (التسجيلية ـ الكلاسيكية) و (الانطباعية) و (الواقعية) ، حتى نعطي فكرة عما قدمه رواد الفن التشكيلي في سورية .



توفيق طارق

(أبو عبد الله الصغير)

أولا : التسجيلية الكلاسيكية

توفيق طارق

يمكن أن نكتشف في أعمال الفنان **(توفيق طارق)**(١)، الصيغة الاولى للفن التشكيلي ، والبدايات التسجيلية الدقيقة ، والموضوعات الملائمة ، للمرحلة ، ولهذا فقد عبر بوضوح عن الرغبة في نقل الفن من الضبابية الاولى التي تتلمس الطريق ، الى الشكل الفني المقبول الذي يملك المقومات ، لهذا كان أول الفنانين ، والممثل لحركة الرواد في بدايتها ، ولصيغة التعبير لحظة الولادة والتحول من الشكل اللامحدود للفن ، الى شكل محدد ومعقول .

لقد رسم الوجوه والمناظر والاحياء القديمة والموضوعات الحياتية ، لهذا عبر عن المرحلة العثمانية تماما ، وتطور في فترة الانتداب الفرنسي مع تبدل المرحلة ، وتبدلت موضوعاته فتأثر بالاساليب الفنية الكلاسيكية والرومانتيكية ، وقدم الموضوعات التاريخية المأخوذة من التاريخ العربي ، في فترة الثورات على الانتداب .

ودمج هذه العناصر المأخوذة من الفن الفرنسي بالموضوعات المحلية ، واعطى تركيبا جديدا ، ضمن صياغة متبدلة ، ساعدتها ثقافته الهندسية والعلمية على اعطائها الابعاد ، وهكذا حقق في أعماله تفاعل الوافد مع الواقع ، واعطى من نفسه اشياء كثيرة .

ويمكن تحليل بعض لوحاته لشرح أهدافه ، وتوضيح غاياته ، ففي لوحته (أبو عبد الله الصغير) ينقل لنا أحد جدران القصور الاندلسية ، ونرى فيه دقة التفاصيل ، والعناية بالمحاكاة ، وباعطاء جو الموضوع ليساعد على التعبير ، وفي نفس الوقت نلاحظ اختلاف اسلوبه عند رسم الاشخاص ، الذين قدموا لنا بشكل يعتمد على ابراز الكتل الجسدية ، واللحم الطري ، والحركة التي تعطيها هذه الصيغ .

وهكذا نرى تسجيلية في بعض الاجزاء ، نتيجة تأثير المرحلة العثمانية ، يضاف اليها عناصر مستمدة من التراث العربي في الاندلس ، كما نلمس التأثيرات الاوربية في رسم النساء ، وطريقه تجسيدهن ، ولهذا فاللوحة تركيب لعناصر مختلفة ، ربطها الموضوع المعالج

---

(١) توفيق طارق : (١٨٧٥ ـ ١٩٤٠) ، درس في باريس الفن مع الهندسة والطبوغرافيا ، وله عدة تجارب هامة تعكس الفن في المرحلة .

الذي يرتبط بالظرف الراهن، ويلفت الانظار الى ماحدث بالاندلس في عهد آخر ملوك الطوائف ، محذرا من مغبة الضعف والتخاذل ، لانه نذير النهاية .

مما يعطي لعمله هذا ابعادا ، ومضمونا يرتبط بالمرحلة التي تتطلب تذكير الناس بما حل بأجدادهم في فترات التخاذل ، وتهددهم اذا لم ينهضوا ، ويبدلوا حياتهم ، ويقدموا ـ بدل الضعف والاغراق في اللذات ـ ما هو جدير بتراثهم ، وبطولات أجدادهم .

وهذا ما تؤكد عليه لوحة (معركة حطين) ، التي تعتبر آخر أعماله ، وأهمها ، فهي تجسد تجربته بكل خصائصها ، فالفنان يقدم لنا معركة تاريخية هامة ، توقظ مشاعر الناس وتذكرهم بأعمال (صلاح الدين)، لهذا فالعمل يلعب دورا هاما وايجابيا من حيث موضوعه وقد عالجه بنفس الدقة التسجيلية ، والروح الدقيقة الحرفية .

وهنا نرى ان الموضوع التاريخي الذي يركز على الحادثة قد أخذ كل الاهمية ، ولهذا صرف الفنان كل جهوده ليقدم لنا حركات الاشخاص وتفاصيل الاحصنة، وأوضاع الاشخاص ، دون أي جهد يذكر لتقديم ما هو ابعد من التسجيل ، وهكذا أصبح مضمون العمل هو الحادثة البطولية ، وهي تستحق كل الاهتمام ، ولهذا فقد تجاوز في عمله هذا جميع معاصريه الذين قدموا لنا مواضيع مشابهة .

ونستطيع أن نتحدث عن لوحته (مجلس الخليفة المأمون) لنرى فيها نفس الاتجاه الذي سعى اليه توفيق طارق ، ونحس بأن أكثر التحليل الذي قدمناه عن لوحاته الاخرى ينطبق على هذه اللوحة ، ولا جديد يمكن أن نذكره عنها .

محمود جلال[2]

اذا مثلت تجارب (توفيق طارق) البداية ، فقد تطورت الحركة الفنية من الصيفة التسجيلية الى الكلاسيكية سواء من حيث الموضوعات أو المعالجة ، وبرز (محمود جلال) كأحد أهم الفنانين الذين اسهموا بما حملوه معهم من أفكار في تطوير الفن التشكيلي ، واعطائه رسوخا ومتانة .

ولقد رسم عدة مواضيع بعضها أكثر ميلا للرومانتيكية ، وبعضها الآخر أكثر واقعية من كل الموضوعات الاخرى ، لكن أهم لوحاته كانت كلاسيكية ، ذات موضوع محلي ، ولهذا نكتشف في تجاربه الهامة الصياغة المتماسكة ، والعناية بالتكوين ، والرؤية الشمولية للعمل الفني على ضوء تنظيم لعناصر هذا العمل بوحدة ضرورية .

وان لوحته (صانعة اطباق القش) تعتبر نموذجا هاما يجسد تجربة خاصة ، فالموضوع الشعبي المحلي ، يتحول الى موضوع نبيل ، ومشهد العاملة من العمال ،



محمود جلال (صانعة اطباق القش)

قد تحول حين أعطاها من الصفات ما يجعلها نموذجا نبيلا يتجاوز الاشخاص العاديين ، لهذا لم تعد اللوحة محاولة تسجيلية للحادثة بشكل آلي ودقيق ، بل بذل كل جهده لتعطينا هذه المشاهد مسرحية كاملة ، أو أحد مشاهدها الهامة ، لان عناصر اللوحة كلها من أشخاص الى اطباق القش ، قد خضعت لتكوين هرمي كلاسيكي، ولقد نظم أوضاع كل العناصر وفق ايقاع موسيقي ينقلنا من شكل لآخر ضمن البناء المتماسك،واستعان بالاضاءة الخارجية ليسلطها على شخوصه لاعطاء اللوحة قوة

(٢) محمود جلال : (١٩١١ ـ ١٩٧٥) درس التصوير والنحت في روما ، يعتبر أحد رواد حركة الفن في سورية ، ومن الفنانين الذي وطدوا دعائم هذه الحركة .



(سعيد تحسين)

(معركة حطين)

وتماسكا ، مما يساعدنا على الشعور بأهمية عمل هؤلاء الاشخاص .

ان (العاملة) قد اصبحت الشخصية ... الاولى في اللوحة ، وهو يريدنا أن نكتشف الاصالة في عملها ، فالصناع اليدويون هم مصدر الابداع ، ونحن مدينون لهم بالكثير ، وهكذا تتبدل اهمية الموضوع ، ويصبح بالامكان أن يكون أي انسان مصدرا للنبل والقوة ، ولا تقتصر على الاشخاص الهامين من التاريخ أو من طبقة الحاكمين والمتنفذين .

وهذا ما نلاحظه بوضوح في لوحة (الراعي) التي تماثل تجاربه الاخرى سواء من حيث الاسلوب ، أو من حيث الخصائص الفنية ، اذ درس وضعية هذا الانسان ضمن اللوحة بعناية فائقة ، سواء من حيث علاقته بالخاروف أو من حيث ارتباطه بالعناصر الاخرى في اللوحة . لقد التفت وجه الراعي الى اليسار ، على حين اتجه راس الخاروف الى اليمين ، ويبدو الخط المحدد للاشكال يمر من الراعي والخاروف ويحدد ترابطهما ، وقد اصبحا شيئا واحدا نتيجة لذلك ، لهذا لا نرى رسما للراعي على شكل تقليدي بقدر ما نرى القيم الخيرة والنبيلة في هذا الراعي ، اذ برز رأسه شامخا يتحدى ، وأحاط به منظر خيالي يساعده على ابراز المضمون الانساني . ان كل عناصر اللوحة تخدم غاية ابعد منها وتكشف عن رغبة لتجاوز التسجيلية ، لانه لم يرد راعيا عاديا بواقعية ، بقدر ما أراد راعيا عربيا يحمل كل الصفات المثالية التي يتصورها في الراعي ، انه يقدم الراعي العربي في أكثر صوره اشراقا ، لانه يحمل كل الصفات الاصيلة العربية ، في حركاته ونبله ووضعه . ولقد كان واعيا تماما ، لما قام به من تغييرات ولما أضافه من قيم تساعده على تقديم (الراعي ـ المثل الاعلى) عن طريق صيغة تنظيمية للوحة ، هي التي تساعد على تصور وجود فن كلاسيكي بالاسلوب والتحوير نحو المثل الاعلى للاشخاص ، لتصويرهم في صيغة أعلى من مظاهرهم المألوفة ، واعمق من ظواهرهم المعروفة ، ان يقدم المفهوم الذي رسخ بذهنه عن هذا

---

(٣) سعيد تحسين (١٩٠٤) : من أهم رواد الحركة الفنية في سوريا ، له تجارب عديدة واقعية وخيالية ، ويتميز في أعماله الواقعية بالضخامة وعلاقات الالوان المتشابكة التي تعطيه شخصية خاصة .

الراعي ، أكثر من رغبته برسم لوحة تمثل أحد رعاة الغنم الذين نعرفهم ، ومن هنا يبرز الفهم الكلاسيكي للموضوع حين يرفعه الفنان الى مستوى النبالة والاصالة ، فيصبح موطن القيم الخيرة ، وهذه الصيغة تختلف عن الفن الكلاسيكي الذي يعنى بالموضوعات التاريخية ، وبالشخصيات الهامة ، لان كلاسيكية تلك اللوحات ترجع الى الصفات البطولية والنبيلة المستمدة من الاحداث البطولية الهامة ، بينما يرفع (محمود جلال) شخوصه العاديين الى مستواها ، بما يقدمه من معاني عميقة يجسدها في الحركات والوجوه ، واسلوب يساعده على تحقيق ذلك بما يقدمه له من تكوين وحركات وتنظيم للوحة في كل متماسك .

وهكذا يقدم (محمود جلال) لنا اسلوبا خاصا يمثل عملية تركيب وتطوير وابداع ، يأخذ الموضوعات المحلية يعطيها قدسية ويستفيد من دراسته في ايطاليا للفن الكلاسيكي في تقديم موضوعاته ولتحقيق اهدافه الفنية التي تتلخص في تقديم موضوع محلي يحمل القيم الخيرة والاصيلة .

وان مقارنة أعماله مع أعمال (توفيق طارق) ، تساعدنا على توضيح الفروق بين الصياغة الاولى (التسجيلية) ، وبين المضمون الذي يسعى له (محمود جلال) والذي يغني بما هو أعمق من عملية التسجيل الحرفية الدقيقة .

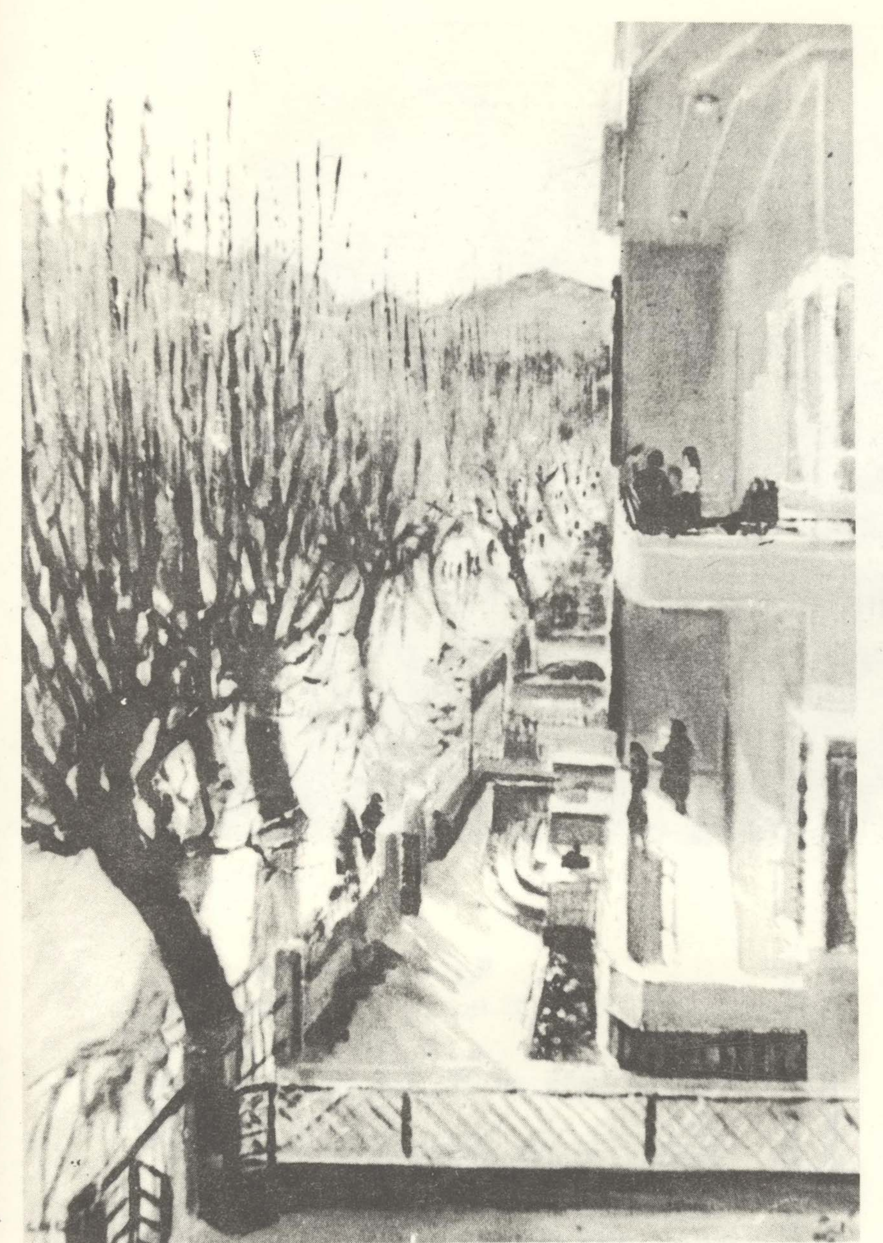
ويتجلى لنا ما قام به ، اذا قارناه بالاعمال الكلاسيكية الاخرى التي قدمها بعض الفنانين الذين تصدوا للموضوعات التاريخية، ومن اهمهم (سعيد تحسين)(٢)، الذي رسم عدة مواضيع هامة عن البطولات التاريخية مثل : (معركة حطين) و (فتح الاندلس) و (القادسية) و (اليرموك) و (ذات السواري) ، وتجسد هذه الاعمال الموضوعات التاريخية الهامة بأسلوب تسجيلي ، ونرى فيها الخصائص الاساسية لفن المرحلة الذي كان يتطلب عناية بالموضوعات التاريخية .

ثانيا : الانطباعية

آ ـ انطباعية فترة الانتداب

لقد ربطت (الانطباعية) الفن التشكيلي بالمعالجة اللونية . وبالتعبير الآني اللحظي . بعيدا عن الموضوعات التاريخية النبيلة . والتسجيلية الحرفية والكلاسيكية ذات الموضوعات المحلية . ولهذا انتشرت موضوعات الطبيعة والريف . ورسوم الوجوه . وبالتالي جددت الصياغة والموضوعات وطورت لغة التعبير على تماس مع الطبيعة وفي شمس بلادنا الحارة . وضوئها الساطع .

وترتبط الانطباعية . بالتأثر الواضح بالفن الفرنسي، وبمن زار القطر من الفنانين . وهي نتيجة لسفر عدد من الفنانين الى (باريس) في فترة الانتداب ، وهكذا نشأت تحت تأثرات وافدة الينا جعلت الفنان يولي



(ميشيل كرشه)

اهتمامه لطبيعة بلاده الساحرة ، وبالتالي أسهمت في ربط الفن بالواقع المحيط بالفنان ، وهكذا تحولت الانطباعية من رسوم تسجيلية للطبيعة ... الى صيغة محلية سواء من حيث اللون ، أو الموضوع ، وزادت من حب البحث عن العناصر المحلية البيئية ، ذلك لان الفنان بدأ يرسم في الطبيعة ولهذا لا يمكن ان يكون مثاليا ، وهو يبحث عن المشاهد الجميلة ، واللون المرافق لها ، لهذا لايمكن ان يبقى تسجيليا لاحتكاكه مع الواقع ، وفهمه لهذا الواقع عن أنه جمال ولون قد حرك عوامل انفعالية في أعماق الفنان ، فبدأت اللوحات تزداد جمالا ، وتتفاعل مع حب الجمال وتقديس القيم الجميلة ، ومع حساسية الفنان ورهافة شعوره أمام المشاهد الجميلة ، فازدادت الانطباعية تفاعلا مع



ميشيل كرشه

الطبيعة ومع جمالها ، ومع رغبة الفنان لتقديم الجمال على انه علاقات لونية مموسقة ، وتناغمات تنتج عن حساسية مرهفة .

ميشيل كرشة

ويمكن اعتبار الفنان (ميشيل كرشه) (٤) اول الانطباعيين ، وأهم روادها بعد (الانتداب) ، اذ سافر الى (باريس) ، وعايش عددا من الفنانين الفرنسيين الذين اتوا الى القطر بعده ، ليرسموا الطبيعة ، وبدأ ينافس الفنانين التقليديين بعد عودته من (باريس) حتى وصلت هذه المنافسة الى حد طلب منه فيه رسم لوحة له مرة ثانية ، اذ أتهم بأنه نقلها ولم يرسمها بنفسه ، ونجح في الامتحان ، وكانت بداية التحول الهام ضمن الحركة الفنية ، اذ شعر الفنانون الاخرون بأن تجربة جديدة بدات تحظى بالاهتمام . وبدأ الصراع بين جيلين متنافسين . واتجه الفن الكلاسيكي الى الموضوعات الكلاسيكية بينما أصر الانطباعيون على اهمية الطبيعة الجميلة

ان انطباعية (ميشيل كرشه) تعني اضفاء جو ضبابي على الطبيعة التي يعالجها . وتصوير الفراغ الذي يحيط بالمنظر معه . ولهذا يقترب في تعامله مع الطبيعة من (الرومانتيكية) كما هي حال لوحته الشهيرة (صيدنايا) ، لكنه أصبح أكثر عفوية فيما بعد ، وأكثر اعتمادا على اللون ، لهذا بدأ يقدم الواقع كما يراه دون اي تنظيم أو تسجيل دقيق ، وهكذا دخلت التجريبية مجال التعبير الفني ، وأصبح الاعتماد على الاحاسيس اساسيا ، بدل الاعتماد على المحاكمة العقلية ولعبت هذه الاحاسيس والمشاعر دورا هاما في تطوير عمله ، وتقديمه ضمن اللحظة الزمانية والمكانية ذات الضوء واللون المحددين ، وهكذا تحول الهدف الاساسي للعمل الفني ليصبح معالجة لونية تعتمد الحس لكشف الجمال في الطبيعة والاشياء وتقديمه .

وحتى نستطيع توضيح الفروق الجوهرية التي حققها (ميشيل كرشة) عن التجارب الفنية الاخرى ، يمكننا مقارنة لوحته (خيمة عرب) التي مثل فيها خيام البدو في الصحراء وبين لوحة (محمود جلال) الراعي لنكتشف الفروق بينهما ، والتي تتلخص فيما يلي :

---

(٤) ميشيل كرشة : ولد عام ١٩٠٠ ، درس في باريز ، ودرس الفن فترة طويلة ، واشتهر بألوانه ومواضيعه ، وأسلوبه النقدي الساخر .

اولا : ان (ميشيل كرشة) يقدم الواقع كما يراه دون اي محاولة لاعطائه نبلا أو لرسمه مثاليا .

ثانيا : لقد كشف لنا (ميشيل كرشه) عن بؤس الخيام ، ومأساة الحياة فيها ، وحرر نفسه من كل الآراء المسبقة عن واقع الحياة في الخيام ، ويعطي ارتباطا بالحياة المحيطة به .

ثالثا : لقد بدا واضحا كيف عالج الموضوع برهافة حس ولون يتوزع بشفافية ، دون أي تقيد بالالوان الاصلية .

وهذا يختلف عن تجربة الفن التشكيلي السابقة عليه ، لكننا نلاحظ بأن (ميشيل كرشه) لم يأخذ من الواقعية الا رفض التصعيد والتمثيل المثالي للواقع ، واعتمد على الحس المباشر ، وما تنقله الحواس له عن المشهد ، وعالج ذلك بلمسات خفيفة وضربات لونية تقدم الرؤية اللحظية .

وهذا مانلاحظه بوضوح في لوحته عن (قصر العظم) التي رسم فيها القصر المعروف في دمشق ، فقد اولى النور الموزع عناية خاصة وتبدلاته ، ولهذا لاترى عناية بالتفاصيل ، ولا تأكيدا على الامور التاريخية ، ولهذا اصبح اللون اكثر اهمية من الموضوع ، ويمكن أن يعالج الفنان اي موضوع مهما كان ليقدم لنا رؤيته ، فالاهتمام قد بدأ يتحول من (الموضوع) الى (المعالجة اللونية) وعلاقتها بالضوء .

واذا قارنا لوحته عن (قصر العظم) بلوحة (مجلس الخليفة المأمون) للفنان (توفيق طارق) يمكن أن نستنتج عدة أمور هامة ، لعل أبرزها العناية التي بذلها (توفيق طارق) ليسجل تفاصيل لوحته بدقة وحرفيه ، وعدم الاهتمام بالدقائق والتفاصيل التي اهتم (ميشيل كرشة) بها لان القصر كان بالنسبة له وسيلة لتقديم رؤيته اللونية ، ولاشيء أبعد من ذلك .

ونحن نكتشف من ذلك كله ، ان (ميشيل كرشة) قد مثل انطباعية زمن الانتداب ، وبداية التحول الذي شهده الفن باتجاه اللون ، والطبيعة المحلية ، والارتباط بالواقع كموضوع وكعناصر بيئية هامة ، وفهم الواقع على انه العناصر المتشابكة المادية التي تحيط بالانسان ، ولايمكن ان يرسم بدونها ، وهي عوامل الطبيعة ، والمناخ والمشاهد المختلفة التي يراها ، والتي يعيشها الفنان ، وهكذا شهدت تلك المرحلة اهتماما بالغا بالرسوم التي تنفذ في القرى والريف والمدينة ، والبحث عنها ، وتسجيلها في ظروف مختلفة . وبدات تبرز نتيجة لذلك حركة فنية انطباعية لها خصوصيتها لانها تمثل تعاملا بين فنان مرهف وطبيعة لها شروطها الخاصة .

انطباعية ما بعد الجلاء

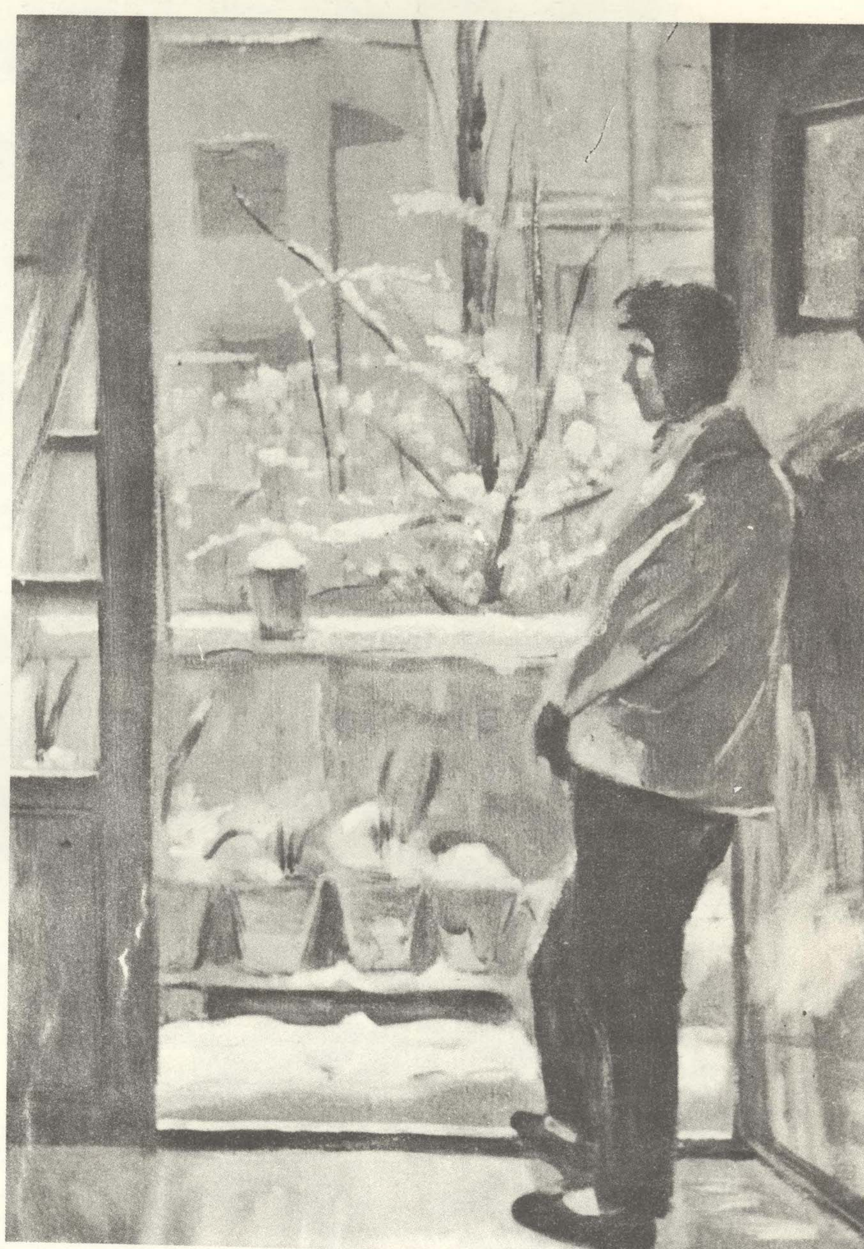
وحين تحقق (الجلاء) . انعكس هذا الحادث على الفن التشكيلي . شعورا عاما جارفا . ربطه بالطبيعة ، وبأحيائها القديمة ، فأصبحت الانطباعية الاتجاه الواسع الانتشار ، الذي اكد على أهمية الواقع كقيم لونية واضاءة وشمس وبشر ، ولهذا ازدادت أهمية الموضوعات المرتبطة بها من مناظر واحياء ووجوه ، وطبيعة صامتة تنفذ استنادا الى التجارب المستقاة من الطبيعة والخلاء .



(رشاد قصيباتي)

(٥) عبد الوهاب ابو السعود : ١٨٩٧ – ١٩٥١ ، درس الفن في باريس ومارس عدة اختصاصات فنية تشكيلية ومسرحية وكان مبرزا فيها ، وله عدة اعمال موزعة في متحف دمشق وقصر العظم ونادي الضباط .

(٦) رشاد قصيباتي (١٩١١) : درس التصوير والتزيين في روما في فلورنسا والبندقية ، اختار اكثر مواضيعه الطبيعة الصامتة وعالجها بأسلوب خاص .



(نصير شورى)

ولعل ابرز ما يعطينا فكرة عن هذا التحول الذي شهده الفن بعد الجلاء ، هو حديث الفنان (عبدالوهاب ابو السعود) (٥) ، اذ دخل مرة الى احد الصفوف الدراسية ، وهو حانق على لجنة التحكيم التي اعطت الجائزة الاولى للوحة (زهور) رسمها الفنان (رشاد قصيباتي) (٦) . اذ كيف تتفوق هذه اللوحة على لوحته عن (فتح الاندلس) التي رسم فيها (طارق بن زياد) وهذا الحنق الذي عاناه يعطي فكرة على المتغيرات التي شهدتها الحركة الفنية ، والتي جعلت فكرة نبل الموضوع تنهار . ولهذا لا نستغرب اذا راينا الفنان التقليدي ثائرا على هذا التحول . لايستطيع فهمه ، اذ يرى لوحة تمثل (زهورا) تتفوق على لوحة أخرى تمثل موضوعا قوميا ، وتفوز بجائزة المعرض الاولى ، وهذا يعني أن اتجاه التحكيم قد أسهم في تبني عدم أهمية الموضوع، بل أهمية المعالجة اللونية، ففقدت الموضوعات التاريخية دورها ، أو انصرفت العناية الى مواضيع من نوع يمكن وضعه في غرفة أو تعليقه على جدار ، وجمال الموضوع أصبح يتمتع بالاهمية الاولى .

ولقد انعكس ذلك على الموضوعات الفنية التي اصبحت تنفذ في الطبيعة ، وتمثلها ، وبرز عدد كبير من الفنانين الذين جسدوا هذا الهدف ، وحققوه ، ولعل اهمهم (نصير شورى) (٧) ، الذي جعل اللوحة لونا وانسجاما ورؤية للجمال في الواقع والاشياء، وحساسية تلتقي فيها المشاهد الجميلة بالحس المرهف الذي يملكه الفنان ، ويرى الاشياء من خلاله .

ان هذا الانصراف الى الطبيعة وتقديس التعامل معها ، يرجع الى شعور عام طغى بعد رحيل الاستعمار، بأن لاضرورة للمواضيع التاريخية ، وان تقديس الطبيعة وكشف جمالها أكثر أهمية ، لهذا فالجيل الشاب من الفنانين بدأ يتأثر بموضوعات الانطباعيين ، ويرسم تحت تأثيرهم ، وهذا أعطى لهذه الحركة اهمية عقب الجلاء مباشرة .

ووصلت الانطباعية الى قمة تعبيرها ، حين بدأت تجعل اللون هو الاساس ، وهكذا أصبحت انطباعية (نصير شورى) لاتعني مجرد اضفاء مسحة ضبابية الى المشهد وتمثيل الضوء وعلاقته باللون فقط ، بل اصبحت معايشة اللون وحساسية مرهفة تضفي الجمال على الاشياء ، واختزان للمشهد ، وتقديمه بحساسية الفنان الاصيلة .

وحتى نتمكن من فهم تطور الانطباعية بعد الجلاء يمكن أن نقارن لوحة (نصير شورى)التي تمثل الخريف بلوحة الفنان (ميشيل كرشه) وهي (خيمة عرب) ، لنكتشف كيف تحول اللون من رداء شفاف الى تناغم لوني وتمازج ، له الاهمية الاولى ، ان (ميشيل كرشه) يقدم الواقع كما هو ببشاعته أحيانا ومخازيه ، ولايقوم بعملية تصعيد كما عرفناه ، بينما يتجه الانطباعيون بعد الجلاء الى الجمال ، ويضفون هذا الجمال على الاشياء ، بحيث نراه متغلغلا في كل مكان ، حتى ولو كان المنظر المرسوم لايوحي به ، انه نظام جمالي له مفرداته الفنية، التي تعني استنباط الجمال من كل الاشياء ، وفق علاقات اللون وحساسية الفنان .

وهذا يعني ان الحركة الانطباعية قد وصلت عن طريق العلاقات اللونية الى أقصى اشكالها تعبيرا ، فكأن (نصير شورى) قد اعطاها النظام الضروري ، كما فعل (محمود جلال) حين نظم التسجيلية ، وأوصلنا الى

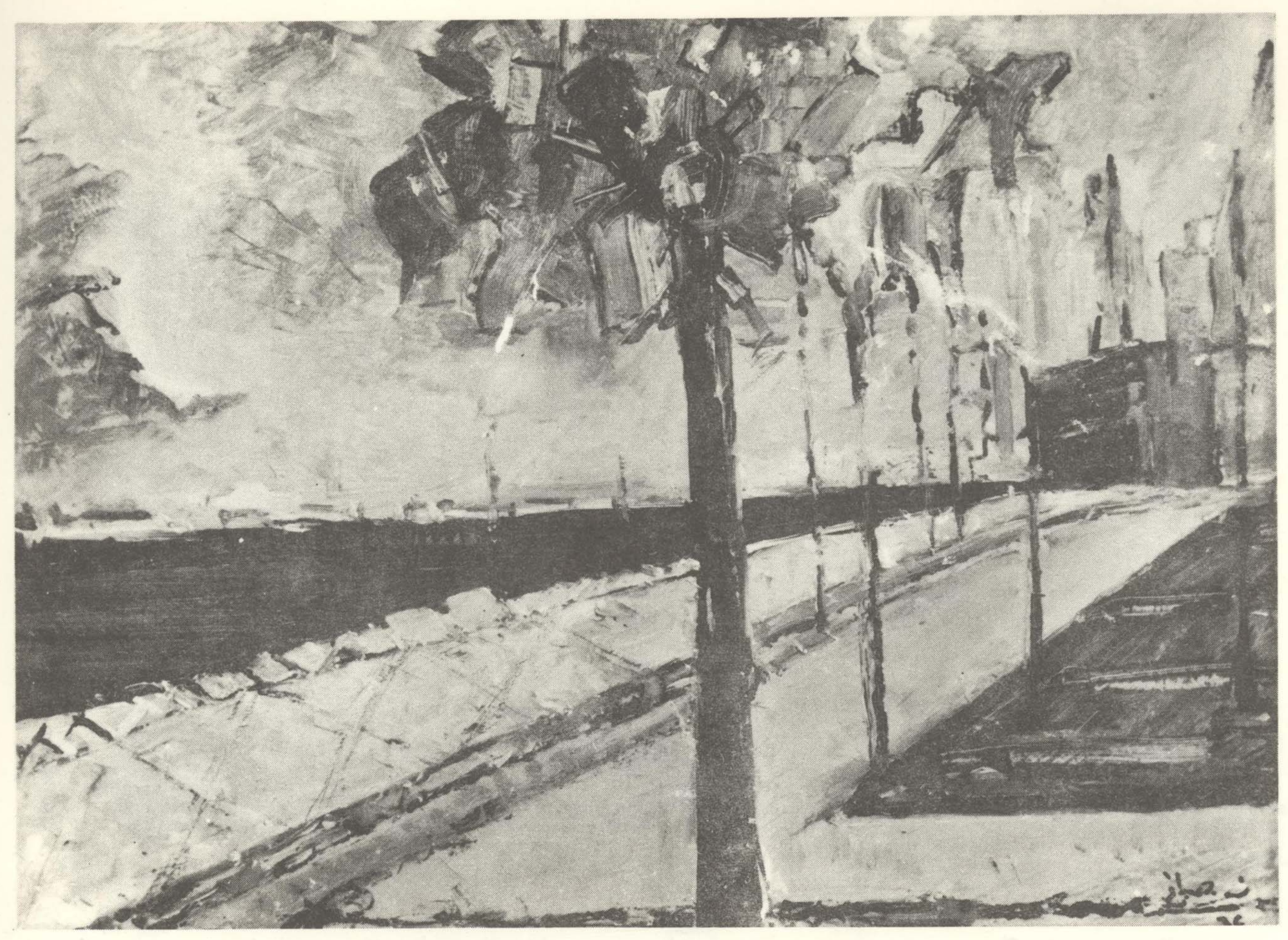
(٧) نصير شورى (١٩٢٠) : درس التصوير في القاهرة وامتاز برهافة حسه اللوني ، واستاذيته ، تعلم على يديه جيل من الفنانين



(نصير شورى)

الكلاسيكية على أنها موضوع محلي له صياغة متميزة . ووفق عملية تجاوز وتركيب لعبت فيها عناصر وافدة اهمية كبيرة . ولعبت فيها المواضيع المحلية دورا ، استطاع (نصير شورى) أن يبدع شخصية فنية ، لها حضورها . وابداع الفنان واضح فيها .

وبرزت اسماء عديدة من الانطباعيين ، بحيث اصبحت هذه المدرسة تيارا كاملا ، له رواده ، واتجاهاته منهم من أعطى اللون حرية وتحررا كبيرا كما فعل (نوبار صباغ) (٨) ، ومنهم من بقي ضمن حدود الاشكال التقليدية للوجه والمنظر والطبيعة الصامتة ، ولكن



نوبار صباغ

الشيء الواضح هو أن هذا التيار أعطى سطوعا شديدا في هذه المرحلة ، بل وصلنا الى (فن) قريب الصلة بفئة صاعدة من الناس برزت بعد الجلاء واحبت هذه الموضوعات ، وتقاربت أذواقها مع هذا الانتاج ، وكان هذا اللقاء عفويا ، لكنه حقق هدف البرجوازية التي صعدت ، وكانت بعيدة عن الفن التشكيلي بعدا تاما ، لكنها بدأت تدرك اهمية تجميل الاماكن باللوحات ، ولعبت المعارض دورها في تطوير تذوقها ، وهكذا أمكن خلق صلة بفئة من الناس وبطبقة مثقفة وناقدة بدأت تولي الفن عنايتها ، وهكذا ترسخت المفاهيم الاساسية ، ولعل أهمها أن للفن هدفا جماليا ، ويجعل اللوحة متعة بصرية لاحدود لما تمنحه للمتذوق ، وهكذا يمكن ان تعلق اللوحة على جدار أوبيت ، وهذا يتفق مع أكثر تطلعات الفنانين في تلك المرحلة ، اذ كان هدفهم من اللوحة لايتجاوز ذلك .

الواقعية

لقد ترابطت (الواقعية) مع (الانطباعية) بعد الجلاء ، وتأثرا ببعضهما ، وتداخلا في الانتاج ولقد حدث ذلك نتيجة للظروف التي شرحناها والتي جعلت (الانطباعية) تتمتع بالاهمية الاولى في هذه المرحلة ، وذلك رغما عن أن (الواقعية) كانت منفصلة عن الانطباعية في مراحلها الاولى في فترة الانتداب ، اذ عرفنا الصيغة البدائية الاولى العفوية الاقرب للواقعية في تجارب **(صبحي شعيب)** (٩) و **(عبد الوهاب ابو السعود)** و **(سعيد تحسين)** و **(خالد معاذ)** (١٠) الذين الحواعلى الموضوعات الانسانية واستمروا في تجاربهم تلك ، فلقد رسم **(صبحي شعيب)** لوحة **(الحطاب)** ليقدم لنا جهد هذا العامل ، وعبر في لوحته **(العودة الى القرية)** عن مأساة أسرة من الفلاحين ، كما رسم **(عبد الوهاب ابو السعود)** بعض الباعة الجوالين ، وقدم **(خالد معاذ)** مشاهد تمثل البيوت القديمة والحارات ، والازياء الشعبية المختلفة ، ولكن هذه الواقعية ظلت تسجيلية احيانا أقرب للتعبيرية في بعض الاحيان ، لكنها لم تخرج في موضوعاتها عن الاهداف الاساسية لحركة الرواد الا بعد الجلاء .

---

(٨) نوبار صباغ (١٩٢٠) : درس الفن دراسة خاصة ، وامتاز بألوانه المائية في الخمسينات ، وطور الوانه الزيتية الى تجريد مشبع بالواقع .



(صبحي شعيب)

ولقد برزت تجارب **صبحي شعيب** بشكل خاص ، وقدمت نقدا للواقع ، ورؤية متطورة فكريا ، وعلى الاخص لوحته **العميان الثلاثة** التي تقدم مشهدا انسانيا لثلاثة عميان في اطار تسجيلي ، وتعبيري متميز .

بينما اتجهت التجارب الاخرى الى الصيغة التسجيلية الاقرب للواقعية ، وللنقل الحرفي ، مع اضافة جمالية لبعض الوجوه ، وهكذا سيطرت الروح الانطباعية عن هذا الطريق ، وارتبطت التجربتان في اعمال فنانين كثيرين ، امثال : (ناظم الجعفري)(١١) (عبد القادر النائب) (١٢) و (عبد العزيز نشواتي)(١٣) وغيرهم .

وهنا نلاحظ بأن التجربة الواقعية التي عرضها الفن في مرحلة الجلاء قد ارتبطت بالانطباعية والتسجيلية ولم تأخذ شكلا متميزا عنهما ، كما كانت عليه الحال في الواقعية الاوربية ، في القرن التاسع عشر ، ولهذا لم تبرز اهمية هذه المدرسة الا عند بعض التجارب التي استمدت حيويتها من موقف فكري للفنان جعله يعالج موضوعات انسانية ، وهذه الحالات نادرة ، بينما **ظل الفن يفهم على انه نور ولون وعلاقة بالطبيعة ياخذ منها ويطور الاساليب الفنية الوافدة على ضوئها ، ولم ترتبط لهذا السبب بموقف سياسي او اجتماعي يعطيها الدور الاكثر اهمية .**

الرواد ... والنحت

اذا كانت حركة التصوير الزيتي ، قد استأثرت بالاهتمام ، فذلك يرجع الى انها لعبت الدور الاكثر أهمية من كل اشكال التعبير الفنية في مرحلة (الرواد)، وتأخر النحت عن التصوير الزيتي فترة من الزمن ، لكنه لم يلبث أن تابع حركة التصوير الزيتي حتى وصل بعض النحاتين الى نفس النتائج التي حققها المصورون الزيتيون ، وهذا يؤكد لنا ماسبق أن قلناه من أن ثمة عوامل أساسية في الواقع أثرت على حركة الفن التشكيلي ، واوجدت التيارات والاتجاهات التي مارست دورها في تطوير الاساليب ، وفي تعديل الاتجاهات الوافدة ، وكان على النحات ان يطور أسلوبه ليتلاءم معها ومن ثم ليبدع في النهاية .

اذن تطورت الاتجاهات النحتية التسجيلية ، التي قدمت البدائية التي لابد منها ، وعبرت عن الرغبة في المحاكاة ، وقد مثل هذه البداية عدد كبير من النحاتين برزت أهميتهم في فترة الانتداب الفرنسي ، ومنهم (جاك وردة)(١٤) و(وفا الدجاني)(١٥) و(فتحي محمد)(١٦)

---

(٩) صبحي شعيب (١٩٠٩) اشتهر كفنان ومعلم للفنون في حمص ، وله تلامذة عديدون ، وكان من أهم رواد الواقعية

التسلسل التاريخي الذي لمسناه حين تحدثنا عن التصوير الزيتي .

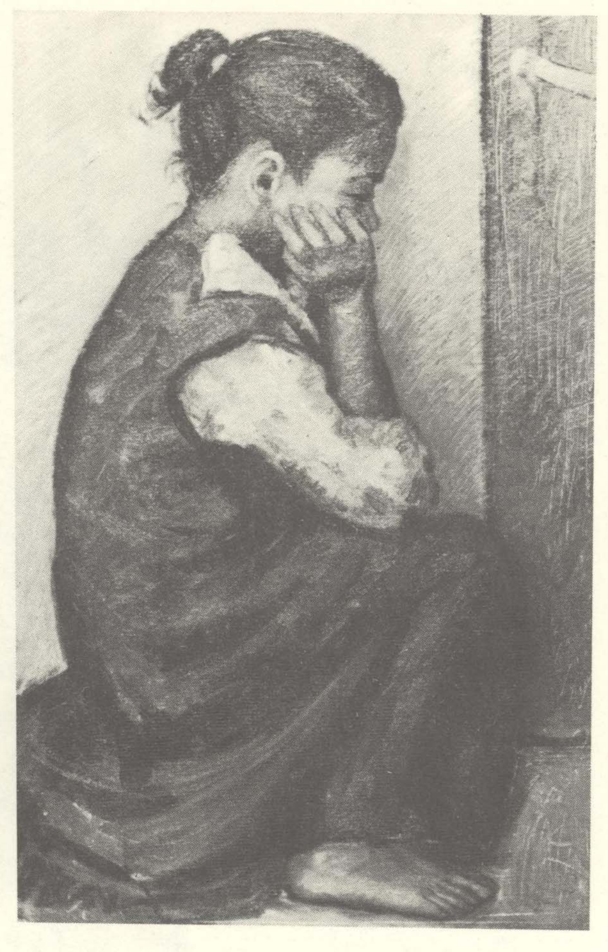
(فتحي محمد)(١٦) ينحت تمثالا لابراهيم هنانو ثم يقدم تمثال (أبي العلاء المعري) و (محمود جلال) ينحت عدة تماثيل للابطال العرب الكبار (خالد بن الوليد) و (طارق بن زياد) ، وهكذا نرى الصياغة التسجيلية الاولى ، والمواضيع التاريخية ، التي تربط النحت بالواقع والمرحلة .

لكن (فتحي محمد) و (محمود جلال) يطوران اسلوبهما من هذه الصيغة الى تجارب اكثر كمالا وتطورا فيمابعد، فيقدمالنا تجارباكثر تحررا من حيث المواضيع واكثر اكتمالا من حيث المعالجة ، ولسوف نشاهد ذلك في دراسة لتمثالين هامين وهما : تمثال (ابن رشد) للفنان (محمود جلال) وتمثال (المعري) للفنان (فتحي محمد) .

يمكن اعتبار تمثال (ابن رشد) الشكل الاكثر كلاسيكية في حركة الفن التشكيلي ، ذلك لان (محمود

(ناظم الجعفري)





(عبد القادر النائب)

لقد اختارو مواضيعهم من الواقع ، ونحتوا بعض رؤوس أشخاص معروفين ،وذلك وفق صيغة أقرب للنقل والتسجيل منها للابداع .

وتطورت هذه المواضيع بعد ذلك ، وبدأنا نرى الوجوه التاريخية الهامة ، وبدأنا نلمس الاهتمام بالموضوعات أكثر من النقل والمحاكاة ، وهذا يتفق مع

(١٠) خالد معاذ : (١٩٠٨) درس الفن دراسة خاصة ، وهو خبير في الاثار والفنون الشعبية وله عدة دراسات في هذه المجالات

(١١) ناظم الجعفري : (١٩١٨) من اهم الفنانين الواقعيين في سورية .

(١٢) عبد القادر النائب : (درس الفن دراسة خاصة ، وله خبرة في رسم الوجوه بشكل أساسي ، ونال شهرته في الخمسينات .

(١٣) عبد العزيز نشواتي : (١٩١٢) درس التصوير دراسة خاصة ، واشتهر بمناظره الانطباعية .

(١٤) جاك وردة (١٩١٣) ، درس النحت في باريس ، وشارك في معارض كثيرة في مراحل مختلفة ، وأسلوبه تسجيلي الى حد بعيد .

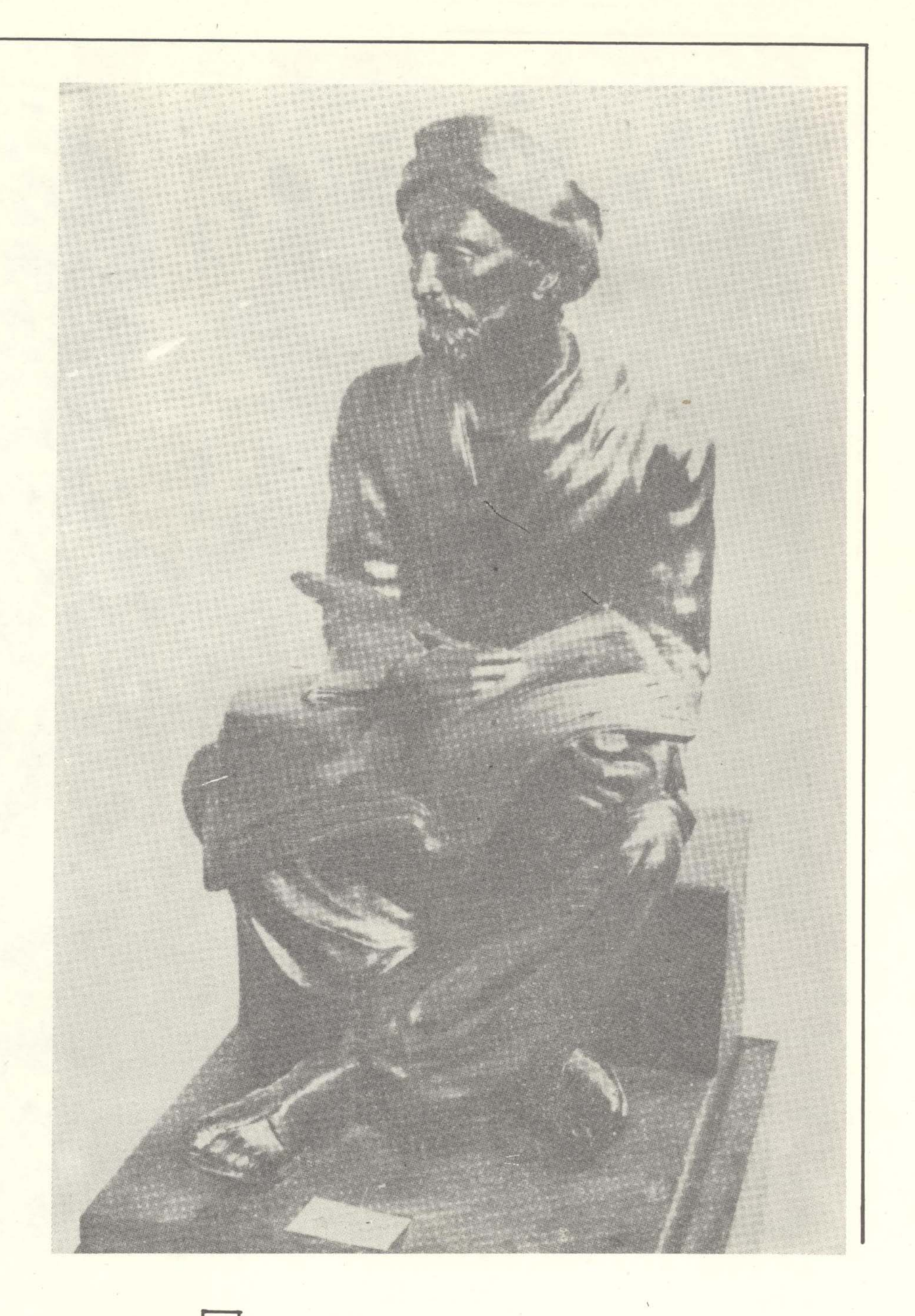
(١٥) وفا الدجاني أسلوبه تسجيلي . وقد اعتمد على النسخ عن التماثيل في كثير من أعماله .



(ناظم الجعفري)

قد درسه ليعطي من خلاله النبل والاصالة ، كما فعل في رسومه . فهو قد بحث عن تكوين يساعده على التعبير عن هذه الاهداف لقد اجلسه على قاعدة مستقرة يكتب بهدوء ، وأسهمت حركة الرجلين المتصالبتين في اشعارنا بالتوازن الضروري . اذ بذلت الحركة العمودية للتمثال وهكذا نرى اليد اليمنى تتحرك الى الكتاب . وتتجه يسارا بينما نرى الرجل تتجه على نحو يعاكسها ، كما تظهر الرجل اليمنى حركة تعاكس اليسرى ، ويتوازن التمثال من الحركات التي تعدم بعضها فنشعر بالاستقرار ويتجه الراس الى اليمين . واليد الى اليسار ، وهكذا نحس بالتنظيم ليكون العمل متماسكا .

أما التمثال الاخر فهو تمثال (المعري) ، الذي تجاوز فيه النحات الصيغة التسجيلية والنقل التقليدي ، حين يقدم لنا الوجه المعبر عن الالم ، ولجأ الى الحلول الباروكية التي استخدمت لتعطي التعبير خيالا واسعا وجده أقرب مايكون للنظرة العلائية المتشائمة ، نتيجة للافكار التي طرحها (المعري) والتي أدت الى اعتباره فيلسوف الشعراء ، وشاعر الفلاسفة ، وهكذا تشكلت اللحية بتعقيد وتضخيم أبعده عن المحاكاة ، وقذفه الى الخيال التضخيمي الذي يمثل الفكر الباروكي تمام التمثيل .

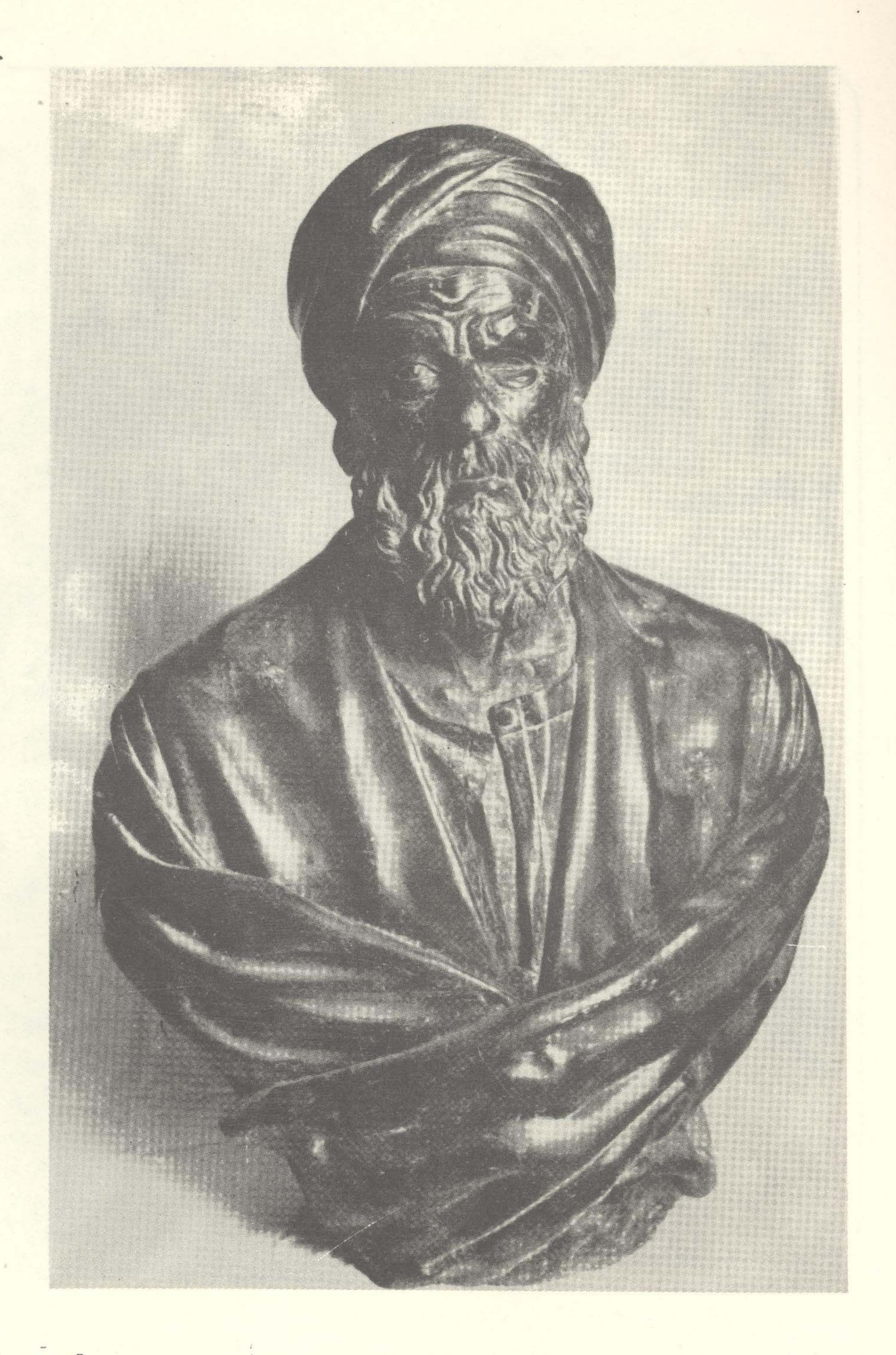


محمود جلال

وهنا نلاحظ الفروق بين التجربتين ، ذلك لان (جلالا) يركز جهوده على الصياغة النحتية المتماسكة، والخطوط الكلاسيكية الهندسية الصريحة ،ويختصر التفاصيل ، ليقنع بالتكوين الهرمي المتين الذي يدل على تحليل علمي للعمل ودراسة متأنية له ، بلا عاطفة ولا مبالغة ، بينما يتجه (فتحي محمد) الى التعبير المبالغ فيه ، والى استبطان النفس البشرية ، فالتجاعيد واللحية والوجه تعكس هذا التضخيم ، فكل شيء قد سخر لاعطاء ماهو اضخم ، بالاعتماد على المبالغة في الخطوط المتداخلة ٠ واللينة .

وانتقلت الحركة النحتية من الصياغة الكلاسيكية الاولى الى مرحلة تعتمد الخيال ، وتتقارب مع تجارب الانطباعيين في التصوير الزيتي ، ومثل هذا التحول عدة فنانين بداوا يبحثون في أعماق الوجوه عن الانفعالات التي اصبحت أكثر أهمية من التشابه او التبسيط الكلاسيكي او التضخيم الباروكي .

ويمكن أن نذكر من هؤلاء الفنانين الفنان (الفرد بخاش (١٧) ، الذي نحت تمثال (امومه) ، الذي يكشف لنا عن تأثر بالفنان العالمي (رودان) ، وهذا يتوافق مع فترة الانتداب الفرنسي ، وهكذا تطورت التجربة



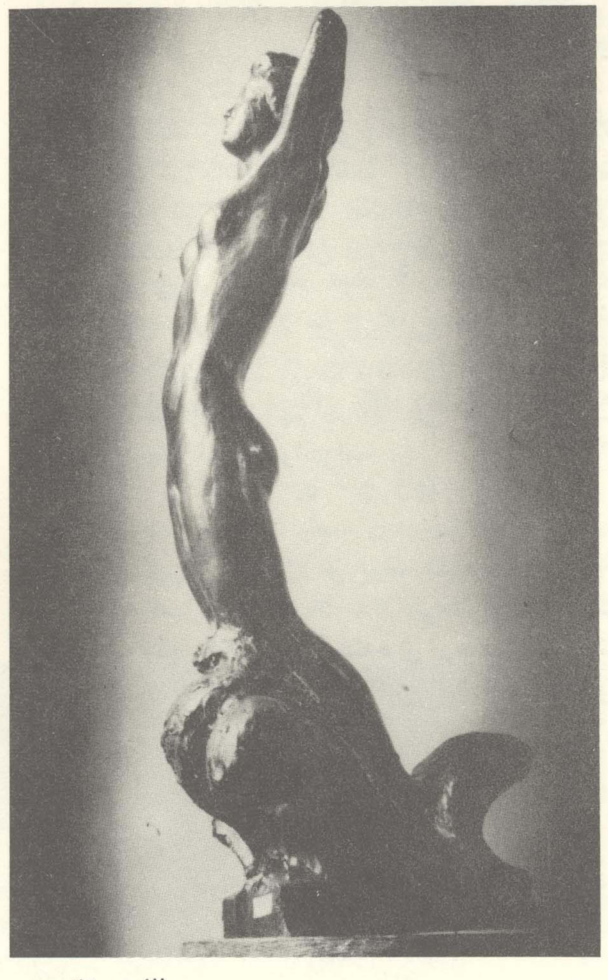
(فتحي محمد)

النحتية مع التصوير الزيتي والتقت معها في رغبتها في التعبير عن الحركة ، واللحظة ، والانفعال .

ان تمثال (أمومه) يعتمد على ليونة الخط وعلى رشاقة الحركة ، وذلك يخدم الهدف الاساسي وهو حنو الام على وليدها ، فقد انتزع النحات فكرة الحنو وجسدها لهذا نرى نحول المراة وهي تحمل ابنها ، واسهمت فكرة اطاله الجسد البشري في اكساب التمثال فكرة عميقة هي لحظة من لحظات حركة المرأة لتنقذ ابنها • وهكذا خدمت الصيغة التي اختارها النحات الهدف الذي يسعى له .

وقد توصلت (التجربة الانطباعية) الى اقصى أشكالها تعبيرا وارتباطا بالمفاهيم النحتية المتحررة عند (فتحي محمد) الذي اعتمد على الحركة كشيء أساسي وأولى العاري الانثوي أهمية كبيرة ، واكتشف دور العوالم الداخلية، التي تبرزها الحركة والتعبير والوضعية وهذا ما نكتشفه في تماثيله الهامة (المراة المفكرة) و (الجمال الانثوي العاري) ، وهنا نرى مدى تأثره

(١٦) فتحي محمد (١٩١٧ – ١٩٥٨) : درس في روما ، وأقام عدة معارض هامة ، يعتبر أحد رواد النحت الهامين والمجلين في هذا الفن .



الفرد بخاش

بالفنان (رودان) ، ومدى نقله لتجارب اكثر حداثةمما عرفناه حتى الان .

ويصل (فتحي محمد) في تمثاله (الموجه) ، اذ يقدم لنا غرق شخصية تحت تأثير موجه حادة من مياه البحر ، فالحياة التي تمثلها هذه الموجه قد قامت بحركة دورانية تلف الناس وتغرقهم الى غير رجعة ، وهكذا قدم المشهد الدرامي والصياغة الحديثة ، والتراجيديا الانسانية كلها عبر تمثال صغير .

وهكذا وضع (فتحي) أسس النحت المعاصر في سورية ، ولكنه لم يعش ليتابع الطريق ، بل توقف في لحظة عطاء، فكان القدر قد اوقف تجربة كانت واعدة بالكثير في مرحلة البداية .

وكل ذلك يكشف عن مدى ترابط حركة النحت مع حركة الفن التشكيلي من حيث مراحل التطور والتماثل في الاهداف في مرحلة الرواد ، اذ نلاحظ دوما الاتجاهات الوافدة تسعى لتأهيل نفسها عن طريق بحث في الواقع عن المواضيع ، أو عن الصياغات الملائمة ، حتى يأتي نحات متميز فيقدم لنا التركيب المتميز ، الذي يربط الفن بالواقع ومشكلاته .

خاتمة

ومن دراستنا لحركة الفن التشكيلي عند (الرواد) يمكن ان نستنتج عدة امور هامة نستخلصها مما سبق ، وهذه الامور تدل على مدى رغبة الفنان التشكيلي في رسومه ومنحوتاته لتعريب الفن ، وادخاله الى الحياة المعاصرة ، هذا الفن الذي كان دخيلا علىحياتنا في بدايته، والذي أصبح الان مترابطا معها ليسعى ليوجد الصيغ الفنية الملائمة ، لظروف الواقع الذي نعيشه ، ولهذا لمتستطع التياراتالغربية عن هذا الواقع ان تعيش ، ولم تستطع الاستمرار في البقاء ، وبقي منها ماكان قادرا على اثبات وجوده عبر ارتباطه بالواقع الذي نعيشه ، وحين تبدلت الظروف تطورت الاساليب وتعدلت لتتلاءم معه ، وبالتالي بحث الفنان في تراثه وواقعه ، وفي التيارات العالمية عما يساعده للتعبير عن هذا الواقع ، وهكذا اوجد الفنان التركيب لثنائية الواحد والمحلي المعاصر والتراث ، وذلك عن طريق دمجهما معا ، وعن طريق الاستفادة من كل العناصر ، لكنه بدا بعد (الرواد) في تطوير أسلوبهالفني ليكون حديثا رافضا الصيغ التقليدية ، وهكذا حل جيل جديد من الفنانين محل جيل الرواد ، وقدم تطلعات جديدة ملائمة لظروف جديدة .

---

(١٧) الفرد بخاش (١٩٢٢) من رواد التصوير الزيتي والنحت له تجارب عديدة تكشف عن رغبة في تطوير أسلوبه باتجاه حديث







عندما أُخضِعَ اللهب

من رسائل فان غوغ إلى شقيقه

ترجمة وتقديم : عاصم الباشا

> « كم من الاشياء الجميلة في الفن ، لو استطاع المرء أن يتمسك بكل ما رآه ، لما جلس أبدا ، دون عمل او متوحدا ... وحيدا أبدا » .
> « فانسان »

حسبما تقول الاسطورة : يعيش الفنان الحقيقي شقيا ، وحيدا ، بائسا ، مريضا ، جائعا ، معزولا ، متشردا ، مجهولا ، مدمنا ، مهرجا ، متمردا ، مجنونا ... خطيرا ، حتى يموت ... فيصبح عظيما !

لكن هذه الاسطورة التي تصنف الانسان المبدع بزحمة مفردات ماهي سوى عرف المجتمع البرجوازي وموقف تلك الطبقة المستغلة (بكسر الغين) المهيمنة من الفن عامة، اذ ترى في الفنان السلعة ولعب البورصة. ليس العمل الفني عندها سوى قطعة من الذهب مؤطرة ومعلقة في صالة جيدة التهوية والحراسة ، فتتلمظ ويسيل لها لعابها .

ظهر الوسيط في العلاقة بين المنتج والمستهلك ليطبع تشكيلة اجتماعية جديدة بطابع قديم «الاستغلال» ولكن باسلوب أحدث . والفنان ، كمنتج في مجاله ، يقع فريسة طبيعية لوسيط مختص بشؤونه . ليس من الضروري تواجد التاجر في كل الحالات ، يكفي ذوق المستهلك البرجوازي وقيمه ليحرم الفنان حريته في التعبير عن نبوءته .

العمل الفني موقف من الحياة والعالم ، موقف سياسي ، شاء الفنان ذلك ام ابى ، كان ملتزما بحركة سياسية أم لم يكن، فالفنان الحق صادق مع واقعه... كما يراه من موقعه .

وما كانت رؤية **فان غوغ** لتناسب البرجوازية . ولكن ، ما أن مات حتى انقض لاعبو البورصة الفنية عليه ، وعرض كطرفة ، كحكاية تراجيدية مسلية وجيدة الحبك ، يمكنها أن تثير وتنسي وتسهل الهضم بعد عشاء عامر .

« ــ يا للمعاناة ! » يتأوهون بعد المرور على تعاسة فانسان ، لكنهم يطمسون ما قاله الفنان من قعر معاناته ــ على الاقل في أدبياته ــ فها هي اعماله ورسائله نتلمس فيها اختياره والتزامه .

* * *

يقال أن من الاطفال من يولد شيخا .

« انه اميل الى الامتلاء منه الى الرشاقة . ظهره محدودب بخفة لعادة سيئة عنده في ارخاء راسه ، شعر راسه قصير تحت قبعة القش التي تظلل محياه الغريب



(*) من كتاب سيصدر قريبا اخترنا منه هذه المقتطفات .

... اسفل الجبهة المجعدة قليلا حاجباه معقدان في تفكير عميق . عيناه الصغيرتان عميقتان . لونهما ازرق احيانا اخضر اخرى ... » .

هكذا وصفته اخته طفلا في الثانية عشر ، وقد أكمل دراسته الابتدائية في مدرسة **غروت زوندر** العامة. وفي تشرين الاول ١٨٦٤ يلتحق بمدرسة داخلية في مدينة زاڤينبرغن ، غير بعيد عن مسقط راسه ويخط اولى رسوماته . يرى بعضهم أن فانسان ڤان غوغ لم يك طفلا كبقية الاطفال **« انه يميل الى الوحدة ، الى الانغلاق . عندما يخرج للتجوال لا يسمح لاخواته واخوته - باستثناء ثيو بعض الاحيان - ان يرافقوه . طبعه الحاد والجلف يقلق والديه ... »** (س. هـ. سيبرت) .

طفولة **ڤان غوغ** ما زالت تتعرض لولع بعض المؤرخين ، الباحثين بين معطيات لا تقرر شيئا بشكل مطلق عن ذلك « الرماد » الذي انعكس في اعماله (!) ولماذا يطلون ابداعه بالرماد ؟

لقد غنى الحزن بالفرح وخلد رعشة الغبطة بخطوط نزق كئيب مقتربا من الاشياء في جدليتها ، متلمسا منها الحقيقة .

* * *

ولد فانسان في ٣٠ آذار ١٨٥٣ . وكان اكبر اخوته الخمس . كان والده تيودوروس قسا ، ووالدته آنا كورنيليا ابنة لمجلد كتب . وفي الاول من أيار ١٨٥٧ ولد ثيو ، الشقيق المفضل لدى فانسان والذي سيرعى الفنان ويعينه . ولم يبخل ڤان غوغ برد الجميل . كتب اليه يقول :

... « اطعامك لي ابقاك فقيرا ، لكنني سارد لك المال او اسلم الروح » . انه لم ينجح في ارجاع المال وأسلم الروح ، ليس قبل أن يهدي شقيقه الخلود .

ترك لنا كنز ابداعه وصفحات لاخيه لا تقل قيمة ، فهي تترجم رؤيته وتضع أمامنا ما عايشه وما اختبره، موقعا بها - وبأعماله - مروره على الارض ليستند





اليها كل من شاء سبر اغواره او تمثل صفائه العميق.

يؤكد نفر من المؤرخين انه كان فتى خجولا ، تعتمل في داخله فورة ، متفهما للاخرين ... اجتماعيا ... آمن بأن لكل انسان مهمة في الحياة ، فانقلب الى ذاته باحثا عن دوره ، مسائلا نفسه من تكون وماذا جاءت تفعل في العالم .

ولا يترك المؤرخون مجالا للشك في ان تساؤله الملحاح هو الذي حدا بـه الى الانغلاق أكثر فاكثر ، ليغدو متردد الفكرة والفعل (!!) .

ان الولوج في عالم طفولة ڤان غوغ بحثا عن حيثيات غريبة نهتدي بها لما سيصير اليه فناننا لا يخلو من المخاطرة .

نقطة اساسية يمكن الاتفاق عليها ، وهي انه شعر منذ فتوته بمسؤولية تجاه الحياة ، وكل ما اقدم عليه – فيما بعد – كان بحثا عن تحملها .

اعماله وكتاباته ترينا بوضوح حساسيته الشديدة وموقفه من عصره ، ومن الاحداث السياسية ، وما كانته اللحظة الثقافية . وقد جرح اللون باظافره ليجد صيغة يعلن بها ذلك دون تردد .

* * *

لندن – كانون الثاني ١٨٧٤ .

« أرى انك تهتم بالفن ، وهذا شيء حسن ايها





العجوز . يسعدني ان يعجبك مبيه ، جاك وشرير لامبينيه ، فرانز هالز ، الخ ... لانهم ـ كما يقول ـ موف « شيء ما » (١) .

اجل ، لوحة مبيه « صلاة المساء » « شيء ما » . انها رائعة ، انها شعر . بكم من السرور كنت لا تحدث معك اكثر حول الفن ، ما علينا سوى ان نتراسل باستمرار .

جِدْ جميلا كل ما تستطيعه ، اكثر الناس لا يجدون اي شيء جميلا بما فيه الكفاية » (١٣) ـ (٢) .

امستردام ـ ١٨ آب ١٨٧٧ :

... « كنت قد نهضت مبكرا وشاهدت العمال يصلون الى الورشة كبارا وصغارا برفقة شمس رائعة. كان قد اعجبك بلا شك ذلك النهر الاسود . في البدء عند الزقاق الضيق مع قليل من الشمس ، ثم في الورشة .

(١) موف : فنان هولندي لربطه بفان غوغ صلة قرابة .

(٢) الارقام الملحقة تشير الى الترتيب المتسلسل للرسائل التي اخترنا منها هذه المقتطفات .

بعد ذلك تناولت طعام الافطار المكون من قطعة خبز وكاس من البيرة . لقد اوصى ديكنز بذلك للذين هم على وشك الانتحار ، كوسيلة مناسبة لاقصائهم فترة عن مشروعهم . وحتى لو لم يكن المرء في مثل تلك الحالة النفسية فمن الجيد ان يجربه بين الحين والاخر مفكرا بلوحة « حجاج ايماوس » . » (١٠٦) .

* * *

في هذه الرسالة يذكر فنسنت الانتحار للمرة الاولى. ستراوده الفكرة مرارا حتى تتغلب عليه .

في تموز ١٨٧٨ يقضي بضعة ايام مع اهله ثم ينتقل الى بروكسل برفقة والده والقس جونز الذي كان في زيارة لال فان غوغ في ايتين . واستجابة لرغبة فان غوغ الملحاحة استطاعا تسجيله في مدرسة التبشير الفلامانكية.

« بعد مضي ثلاثة اشهر على دراسته ـ كتب هينيج اولريخ (٣) ـ طلب ارساله الى منطقة المناجم في بوريناج، لكن طلبه قوبل بالرفض ولم يمنح لقب المبشر لعجزه اللغوي في الفرنسية . فيتهالك فان غوغ من القنوط وبعد مساعي والده القس جونز الذي عمل معه في انكلترا استطاع الحصول على موافقة للسفر كمبشر حر ـ على حسابه ومتحملا وحده المسؤولية ـ ليعمل بين عمال المناجم في بوريناج .

في شتاء ١٨٧٨ وصل فانسان الى هذا الجحيم الاخر ، والتهبت مشاعره الدينية بين هؤلاء الناس البدائيين الذين كانوا يعيشون في ظروف غير انسانية.

وغرق كلية في مثل هذا التقشف، فلم يهجر مسكنه المريح نسبيا ليقطن في كوخ ينام متكورا فيه الى جانب الموقد فقط ، بل خلع ملابسه العادية وتدثر بسترة قديمة وقبعة مهترئة .

شعر فان غوغ بحاجة عارمة لتقليد المسيحيين الاوائل فضحى بكل ماهو غير ضروري للاستمرار في الحياة ، حتى انه كف عن الاغتسال وصار يلوث وجهه بالفحم ليزداد شبها بالعمال الذين استقبلوه استقبالا حسنا . ومن ناحية اخرى ، كان يرسم ـ ولما يتمكن بعد ـ العمال وزوجاتهم البائسات وهن يجمعن بقايا الفحم من الحثالة ، مؤكدا في رسومه تضامنه مع كل ماهو بائس » .

* * *

واسمز نيسان ١٨٧٩

... « منذ فترة قصيرة قمت برحلة شيقة . قضيت ست ساعات في منجم هو اكثر مناجم المنطقة قدما وخطورة ويسمونه (ماركاس) .

لهذا المنجم سمعة سيئة بسبب كثرة كوارسه وقت الهبوط اليه او الصعود منه وبسبب الهواء الخانق

(٣) Van Jogh - Hennig Ulrich - Ed. Redecilla 1959

وانفجارات الغاز ، او المياه الجوفية وانهيار الانفاق القديمة ، انه يقع في مكان كئيب وكل ما يجاوره يبدو للنظرة الاولى شاحبا وجنائزيا .

عمال هذا المنجم هم ـ بشكل عام ـ اناس مسحوفون وشاحبون بفعل الحمى ، الارهاق يعلو مظهرهم المهترئ وقد شاخوا وعجزوا قبل الاوان . اما النساء فلا لون لهن .

حول المنجم تقع مساكن العمال البائسة . بينها بضعة اشجار ميتة وسوداء ، صفوف من الاحراش ، ركام من الزبالة والرماد ، جبال من الفحم غير النافع ، الخ .. ماريس كان يستطيع رسم لوحة رائعة » . (١٢٩)

* * *

واسمز حزيران ١٨٧٩

« لا اعرف تعريفا للفن افضل من هذا : (الفن هو الانسان مضافا الى الطبيعة) . الطبيعة ، الواقع ، الحقيقة . ولكن بمعنى ، بخلاصة ، بمزاج يبرزه الفنان ويعطيه تعبيرا يُعتِقْ ، يفك ، يحرر ويضيء .

لوحة اوف او مارية ايسرائيلز تتكلم تحكي بوضوح أكبر من الطبيعة ذاتها . » (١٣٠)

* * *

في التاسع من كانون الاول ١٨٧٨ يكتب لثيو من امستردام :

« سألني اليوم ك.م. (٤) ما اذا كنت اجد « فرينيه Phvyne » جيروميه رائعة . اجبته انه يسعدني اكثر رؤية امراة قبيحة لايسرائيلز او لمييه ، او امراة عجوز لفرير . ماذا يعني بشكل عام جسد جميل كفرينيه هذه ؟ فهذا الجمال نجده لدى الحيوانات ايضا وربما اكثر من الانسان . لكن روحا كتلك التي نجدها في الشخصيات التي صورها ايسرائيلز او لمييه او غرير هذا ما تفتقده الحيوانات .

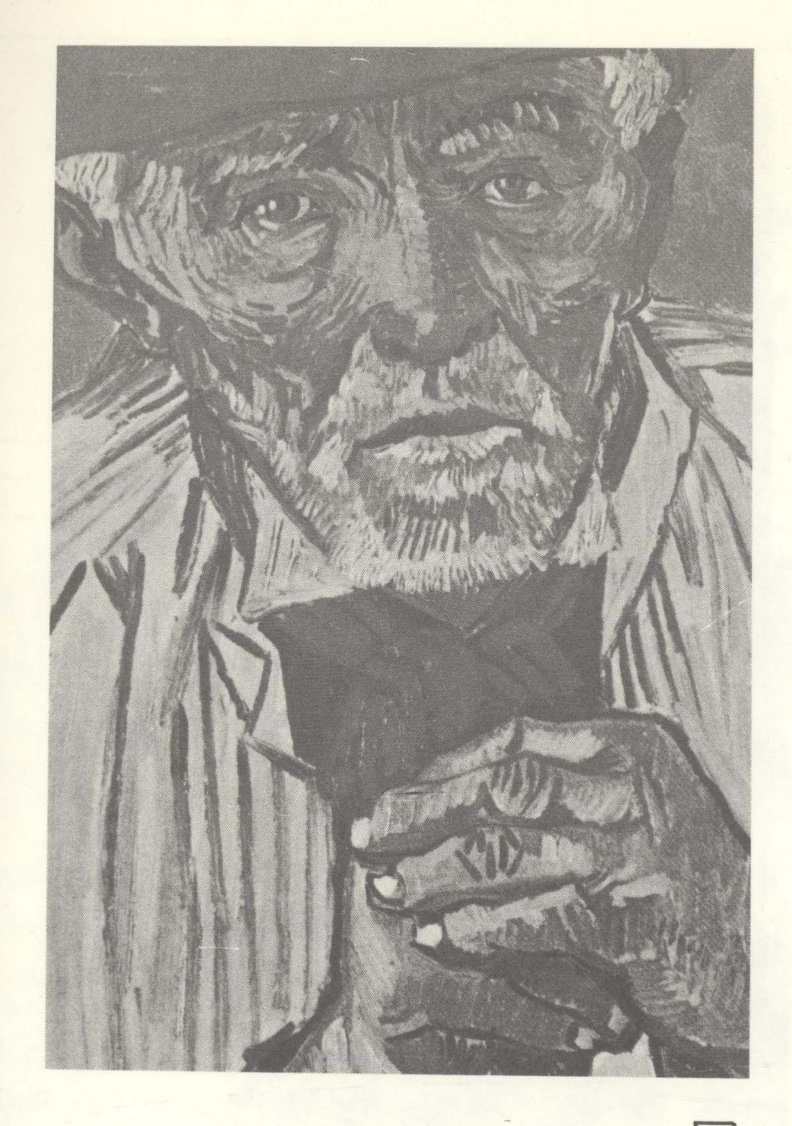
الم توهب لنا الحياة لنغني قلوبنا ؟ حتى عندما يتعذب الجسد ؟

بالنسبة لي فانني لا اتعاطف مع شخصية جيروميه هذه لانني لا ارى فيها اية اشارة لذكاء . الايدي التي تحمل علامات اروع عندي من ايد تشبه يدي هذه الحسناء .

فيسألني ك.م. فيما اذا كنت لا اعجب بفتاة او امراة جميلة .

قلت له انني ساتفاهم بشكل افضل مع اخرى قبيحة ، عجوز ، فقيرة او بائسة لهذا السبب او ذاك ، على ان تكون قد اكتسبت ذكاءا وروحا من تجربة الحياة ، من المآسي والحيف . » (١١٧)

* * *



تموز ١٨٨٠

« .. انني رجل انفعالي ، قادر على القيام بافعال غير متعلقة ودون ان اندم تماما عليها . ويحدث احيانا انني اتكلم او اعمل بتسرع بالغ ما يحسن فعله بأناة أكبر ، واعتقد ان الاخرين يقدمون احيانا على اخطاء مماثلة .

ما العمل ؟ هل اعتبر نفسي رجلا خطيرا وغير قادر على الاتيان بشيء ؟

لا اظن ذلك . القضية تكمن في أن نخرج ، بكل الوسائل ، بشيء ما مفيد من هذه الانفعالات .

ـ منها ـ على سبيل المثال ـ شغفي الجارف بالكتب رغم انني بحاجة الى الخبز .

. . . . . .

ولم يهدني الحنين ، فقد قلت لنفسي . « الوطن في كل مكان » . وبدلا من ان ادع اليأس يجرفني اتخذت طريق الكآبة النشطة مادامت قادرة على النشاط . او بكلمة أخرى ، فضلت الكآبة التي تنتظر ، وتسمو ، وتبحث ، على المهزومة ، المشلولة ، اليائسة .

---

(٤) الاحرف الاولى لاسم احد اقرباء الفنان .

« ... هل يوجد تضاد بين كسولين ؟ هناك كسل من الخمول وانتفاء الخلق، من وضاعة طبيعة الشخصية. بامكانك ، اذا شئت ، أن تعتبرني واحدا من هذا النوع.

ثم هناك كسول آخر كسول على الرغم منه . تعتلج داخله رغبة العمل ولايفعل شيئا لان ذلك مستحيل بالنسبة له ، انه سجين شيء ما ، وينقصه ما يحتاج اليه ليصير منتجا ، ذلك ان قدرية الظروف تلقيه الى هذا الدرك . كسول كهذا لايعلم هو نفسه ما الذي يمكن ان يفعله ، لكنه يحس به .

انني انفع لشيء ما ، وهذا ما يسوغ لي حياتي . اعرف ان بامكاني أن اصبح رجلا مختلفا تماما . ترى، لاي شيء أنفع ؟ اين اخدم ؟ هل ثمة شيء في داخلي ؟ ماهو ؟

هذا كسول مختلف . بامكانك ، اذا شئت ، ان تعتبرني واحدا من هذا النوع . » (١٣٣)

* * *

في تلك الفترة قام فان فوغ بجولة في مقاطعة بادي كاليه وقد شرع فيها آملا ايجاد عمل ما في طريقه يكسب منه قوته ، لكن ذلك لم يتسن له . ولما كانت في جيبه عشرة فرنكات فقط فقد استقل القطار في البداية ، ثم اضطر الى التسكع اسبوعا كاملا مشيا على الاقدام :



لقد درست الى حد ما وبجد الكتب التي تحت يدي كالانجيل ، الثورة الفرنسية لميشيليه ، وفي الشتاء الماضي شكسبير وقليلا من فكتور هوغو ، ديكنز ، بيتشر ستو ، ومؤخرا اسخيل وآخرين اقل كلاسيكية . »

* * *

ويسجل فان فوغ في رسالته اعترافه بعمق الاضطراب الذي كان يجيش في صدره تلك الفترة من حياته التي بحث فيها عما يستغرقه ليكون ذا نفع . انه يرى الله في كل شيء . ويقول ان افضل وسيلة لتفهم الله ، الكائن ، الشيء ، هي أن يعشق المرء ما يريد فهمه .

« ... بعضهم ، على سبيل المثال ، سيعشق رمبرانت جديا . سيعلم بوجود الاله وسيؤمن به . وآخر سيستغرق في تاريخ الثورة الفرنسية ، ولن يكون مخطئا ، فهو واجد في الاشياء العظيمة طاقة سامية . .»

... « على الرغم من ان هذه الرحلة كانت ثقيلة وعدت منها منهكا ، بقدمين متالمتين وحالة بائسة ، لكني لا اشكو منها فلقد شاهدت اشياء هامة وتعلمت ان انظر الى عدالة تجارب الحياة الجلفة نظرة اخرى .

كسبت بعض قطع الخبز من الطريق ، هنا وهناك، مقايضا بعض الرسوم التي كانت في حقيبتي . ولكن ، لدى انتهاء فرنكاتي العشر اضطررت لمبيت الليالي الاخيرة في الحقول ...

حسنا ، في بؤسي هذا شعرت بانبعاث طاقاتي وقلت لنفسي : كيفما كان ، سأثبت قدراتي . ساعود الى قلمي الذي هجرته في غمرة انهياري وساعاود الرسم. ويبدو أن الامور تبددت امامي ، انني في الطريق وقلمي غدا مطواعا وهو يزداد طواعية يوما بعد يوم .

* * *

ايلول ١٨٨١

.. « الطبيعة تقاوم الفنان دوما ، لكن ذلك الذي



يأخذ الامر بجدية حقة لايخدع بهذا ، فهذه المقاومة هي – على العكس – تحريض واثارة لبلوغ النصر على افضل وجه . الطبيعة والفنان الصادق ، في الاعماق ، متفقان.

... عندما ترسم صفصافة باكية كما لو انها كائن حي ، وهي في الحقيقة كذلك ، يأتي كل ما يحيط بها عفويا شرط ان يتم التركيز بانتباه على الشجرة المذكورة والا يتوقف المرء عن العمل قبل ان يجعلها تحيا . » (١٥٢)

... « العمل دون نماذج حية خطر على المصور ، خصوصا في البداية » (١٧٩)

... « هاك بعض الكلمات التي تركت فيَّ تأثيرا وانطباعا عميقين . هذه كلمة لمبيه : « الفن معركة ، ومن الضروري ان تضع فيها حتى جلدك » . « افضل الا اقول شيئا من ان أعبر عن نفسي بضعف » .

حكم ميبه هذا قرأته البارحة فقط لكنني احمله منذ زمن ، وهو ما يولد فيَّ احساسا جامحا بضرورة التعبير عن نفسي ، بقلم النجارين القاسي وبالفرشاة بدلا من الريشة الناعمة . » (١٩٨٠)

... « ثيو : أنا لست رسام مناظر . عندما أصور منظرا اضع في داخله دوما أثر لانسان ...

... من الامور التي ستدهشك لو اصبحت فنانا، ان مهنة المصور بكل جوانبها ، هي في الواقع عمل قاس نسبيا من الناحية الفيزيولوجية » (١٨٢)

نيسان ١٨٨٢

« ... وانا مقتنع بان شيئا – عدا المرض – من يجردني من هذه القوة التي تنمو ، ووعي يجعلني أواجه المستقبل بشجاعة واتحمل الحاضر بكل منغصاته . انه لشيء رائع ان ترى شيئا وتجده جميلا ، ان تعمل الفكر فيه ، تتمسك به وتقول : سأقوم برسمه ، وسأعمل حتى أتملكه . » (١٨٥)

* * *

وكان قد حدث ما فجر في نفسه الغضب تجاه الاعتبارات والمفاهيم البرجوازية للعلاقات الانسانية . فلقد احتضن فانسان فتاة فقيرة ، مريضة وحامل تدعى سيان. لندعه يتابع :

« ... يظن ان ورائي امرا ما – شيء غير محدد وعالق في الهواء – فانسان يحجب امرا لايستطيع اخراجه الى النور .

حسنا ايها السادة ، سأبوح به ، لكم ، انتم المتعلقون بشكليات الحضارة . ولكن شريطة أن تكونوا صادقين:



أيّ شيء أكثر تحضرا وحساسية وشجاعة : أن تهجر امرأة ، او أن ترأف بها وتساعدها ؟ في هذا الشتاء التقيت بامرأة حامل وقد هجرها والد الجنين الذي تحمله ، حامل تتسكع في الطرقات لتكسب خبزها بطريقة لاتستطيع تصورها .

لقد اتخذتها موديلا (نموذجا) وعملت معها طيلة الشتاء .

... اعتقد ان أي رجل يساوي على الاقل جلد حذائه سيتصرف هكذا لو وجد نفسه امام وضع مماثل . » (١٩٢)

« ... أود تنفيذ رسوم تصفع بعض الناس .

... في الاشخاص ، في المناظر ، لا اريد التعبير عن شعور كئيب ، وانما عن الم عميق ، قبل كل شيء احلم بالوصول الى النقطة التي يقال فيها عن عملي ، هذا رجل يشعر بعمق وحساسية .

ما أنا بنظر أغلب الناس ؟ عدم ، او رجل شاذ وغير سار لايملك مكانا في المجتمع ولن يملكه .

وهذا يعني : أقل بقليل من العدم .

حسنا ، افترض ان ذلك تماما هكذا ! عندئذ اود ان اعرض من خلال عملي ما يكمن في قلب الشاذ ، في قلب العدم .



... حتى عندما اغرق في الفقر اجد في نفسي انسجاما وموسيقى هادئة وصافية .

في أكثر البيوت فقرا ، في أكثر الاركان صمما ، ارى لوحات ورسوم ، وروحي مندفعة في هذا الاتجاه بشدة لاتقاوم .

كلما هجرتني الاشياء وامعنت في ذلك ، تصبح نظرتي أسرع واكثر حدة لرؤية الجانب التشكيلي فيها.

... لم اتحدث مع فنانين في الفترة الاخيرة ، وهذا لا يزعجني البتة ، يجب الاصغاء الى الطبيعة وليس الى افواه المصورين . انني أتفهم الان افضل من ذي قبل ما قاله موف : « لاتحدثوني عن دوبريه وانما عن حافة الهاوية تلك أو عن شبيه لذلك » . قد يبدو هذا قاسيا لكنه مصيب بشكل مطلق ، ان نشعر بالاشياء ذاتها ، لان الواقع اكثر قيمة من الشعور باللوحات . » (٢١٨)

« ... الملون هو ذلك الذي يحلل اللون الذي يراه في الطبيعة ويقول ، مثلا :

هذا الرمادي الاخضر مؤلف من الاصفر مع الاسود وقليلا جدا من الازرق ، الخ ...

... يتوجب على الفنان الولوج في الطبيعة بشكل مطلق ، واستخدام كل ذكائه ، ووضع كل مشاعره في عمله ليصير هذا مفهوما من قبل الاخرين . اما ان تعمل والنظر متجه الى السوق فليس بالطريق الصحيحة ، وما هذا - في نظري - سوى تغوط على محبي الفن » . (٢٢١)

« ... وصورت منظرا بحريا . لا أكثر من بعض الرمال ، البحر والسماء رمادية ، في عزلة . انني احتاج احيانا الى عزلة مشابهة - ان لايكون فيها سوى رماد البحر مع طير بحري وحيد وبلا أي صوت سوى همس الامواج » (٢٣١)

« ... اعتقد ان انجاز الدراسات هو بمثابة الزرع، هو انجاز للوحات ، حصاد . وأؤمن ان التفكير سيكون أكثر صحة عندما تبرز الافكار من الاحتكاك المباشر بالاشياء هادفا ايجاد هذه او تلك الفكرة . » (٢٣٣)

... « اتفق معك في الراي بأن ثمة لحظات نبدو فيها غير قابلين للاختراق من قبل الطبيعة او ان الطبيعة تبدو وكأنها لاتقول شيئا .

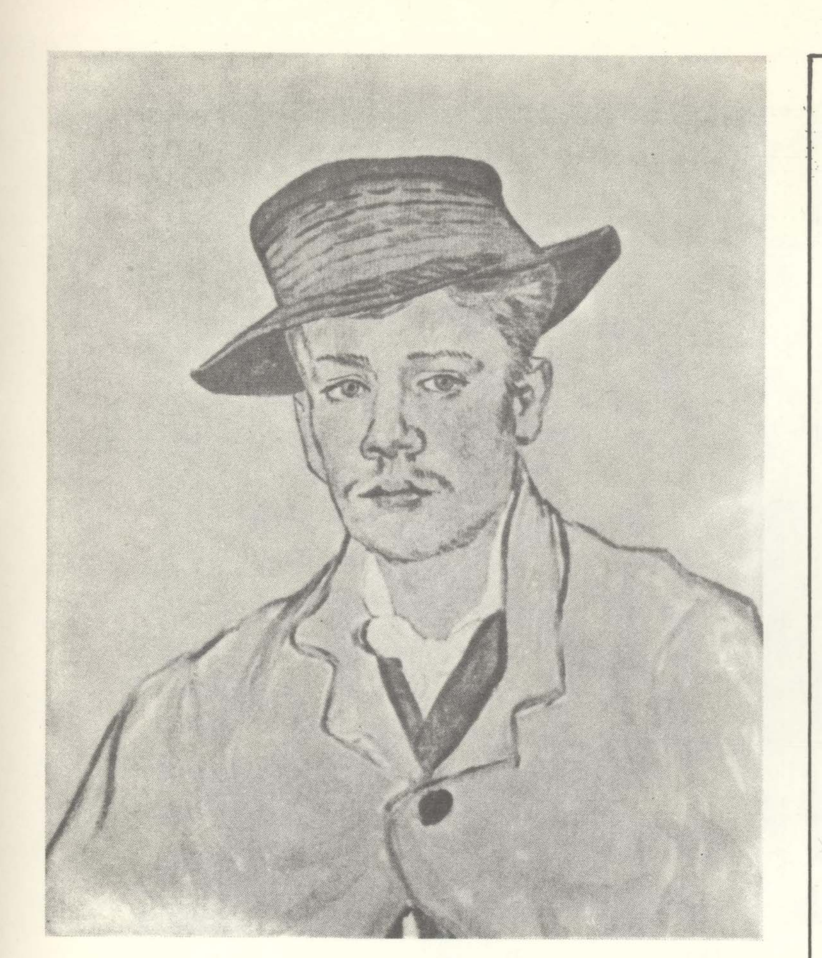
هذا يحدث لي كثيرا ..

... لاتظن انني احتقر ابناء تلك الطبقة التي تحدثني عنها لمجرد ان حياتهم لا تقف على مبادىء جدية او مدروسة .

رايي في هذا هو التالي : من الضروري ان تكون النتيجة فعلا ماديا وليس فكرة مجردة .

لا اوافق او احترم المبادىء التي لا تترجم الى افعال .

.... ما هو الرسم ؟ وكيف نبلغه ؟ انه فتح ثغرة





في سور من الحديد الخفـي كامن بـين « ما يشعر » و « ما يستطاع » . وكيف يعبر السور ؟ لا يجديك نفعا أن تضرب عليه بقوة ، يجب لغمه وحفره بمبرد ، بهدوء وصبر ...

.... ارى من الصعب تقرير مـا اذا كان على موقف المرء ان يقوده الى مبادئه او المبادىء الى موقفه، انها كقضية الوجود الاول بين الدجاجة والبيضة . لكنني اعتبر على جانب كبير من الضرورة والايجابية ان يجهد المرء لتطوير نشاطه وفكره » (٢٣٧) .

قضى فترة في شمال هولاندا حيث قام بزيارة قصيرة لقرية زويلو يخرج منها بهذا الوصف :

.... « سماء لا تشوبها اية لطخـة ، ليست بيضاء ، بل ليلكية تتحدى كل تحليل . ابيض نرى فيه جريان الاحمر ، الازرق ، الاصفر ، سماء تعكس كل شيء ويحستها المرء فوقـه في كل مكان . سماء بخارية تتوافق مع الضبابية الطفيفة لما تحتها » (٣٣٣).

ـ ... « اذا اردت ان تنمو فمن الضروري أن تعزق في التراب . هاك ما أقوله لك : أزرع نفسك في تراب درينثية وستزهر . لا تيبس بين الحجارة . ستقول ان ثمة نباتات تحيا في المدن . أجـل ، لكنك قمح ومكانك في حقول القمح . » (٣٣٦)

ـ ... « هيا يا عجوزي ، تعال وارسم معي الغابة ، حقول البطاطا ، تعال نركب الخيل وراء عربة وراع . تعال لرؤية النيران ، لتستحم بهواء العاصفة النقي ، لنغرق في الاخضر .

انني اجهل المستقبل وما اذا كان علينا ان ننتظر تغيرا ما . واجهل ان كانت الريح ستهب لصالحنا ، لكنني لا استطيع التحدث بشكل آخر . ليس في باريس ولا في امريكا حيث يجب ان نبحث ... علينا بالبحث في الحقول . » (٣٣٩)

... « تقول ان معرضا لاعمال ديلاكروا سيقام قريبا . سترى بلا شك لوحة « المتراس » (يقصد « الحرية تقود الشعب » م .) التي أعرفها من خلال سيرة ديلاكروا . لقد صورت عام ١٨٤٨ على ما اعتقد. واود لو تتخيل أننا عشنا عام ١٨٤٨ ذاك ، أو في فترة مماثلة . فعندما قام نابليون بانقلابه حدث شيء مشابه.

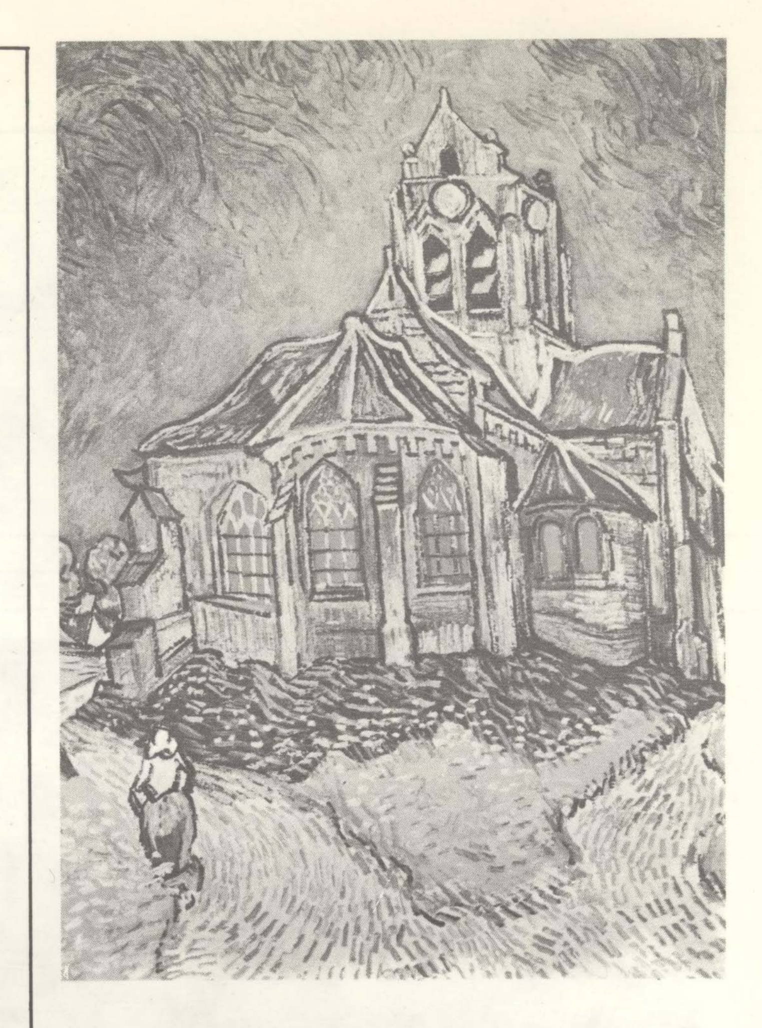
لن أقول ما قد يزعجك ـ فهذه لم تكن يوما نيتي ـ اريدك ان تفهم علاقة الخلاف الذي نشب بيننا بالتيارات العامة التي يُعيشها العالم ...

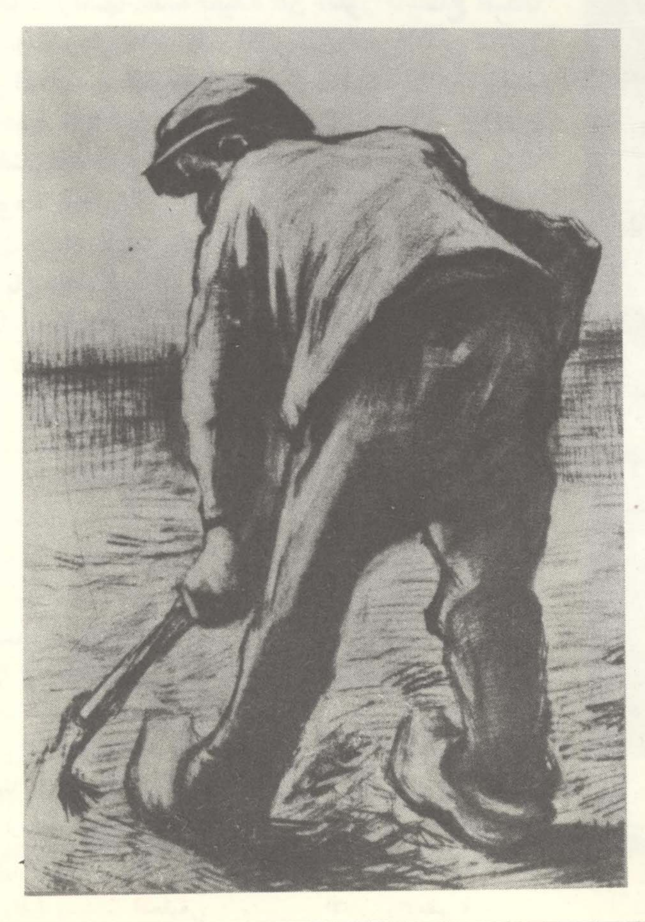
... تصور اذن مرحلة ١٨٤٨ .

مَن من أولئك الذين تصادموا يمكننا اخذهم كعينة عن الآخرين ؟ غيزو ، وزير لوي فيليب من جهة، وميشيليه ، كينيه والطلبة من جانب آخر ...

... هل كان الفرق بينهم عظيما ؟ أجل ، ولكن قد لا ترى ذلك لاول وهلة ، فانا نفسي سبق – في فترة ما – ان استحسنت كتابا لغيزو وآخر لميشيليه لكنني ما أن تعمقت اكثر حتى رأيت الفرق ، وما هو أكثر من ذلك ، **التضاد** . على العكس تماما ، يترك شيئا من اللانهائي .

بعد ذلك حدثت امور كثيرة . لكنني متأكد من انه لو عشنا انا وانت **آنذاك** لكنت في جانب غيزو وانا مع ميشيليه ، وكان يمكن ان نلتقي وجها لوجه في احدى المتاريس ، كعودين . انت أمام المتراس كجندي الحكومة ، وانا وراءه ، ثائرا . » (٣٧٩)







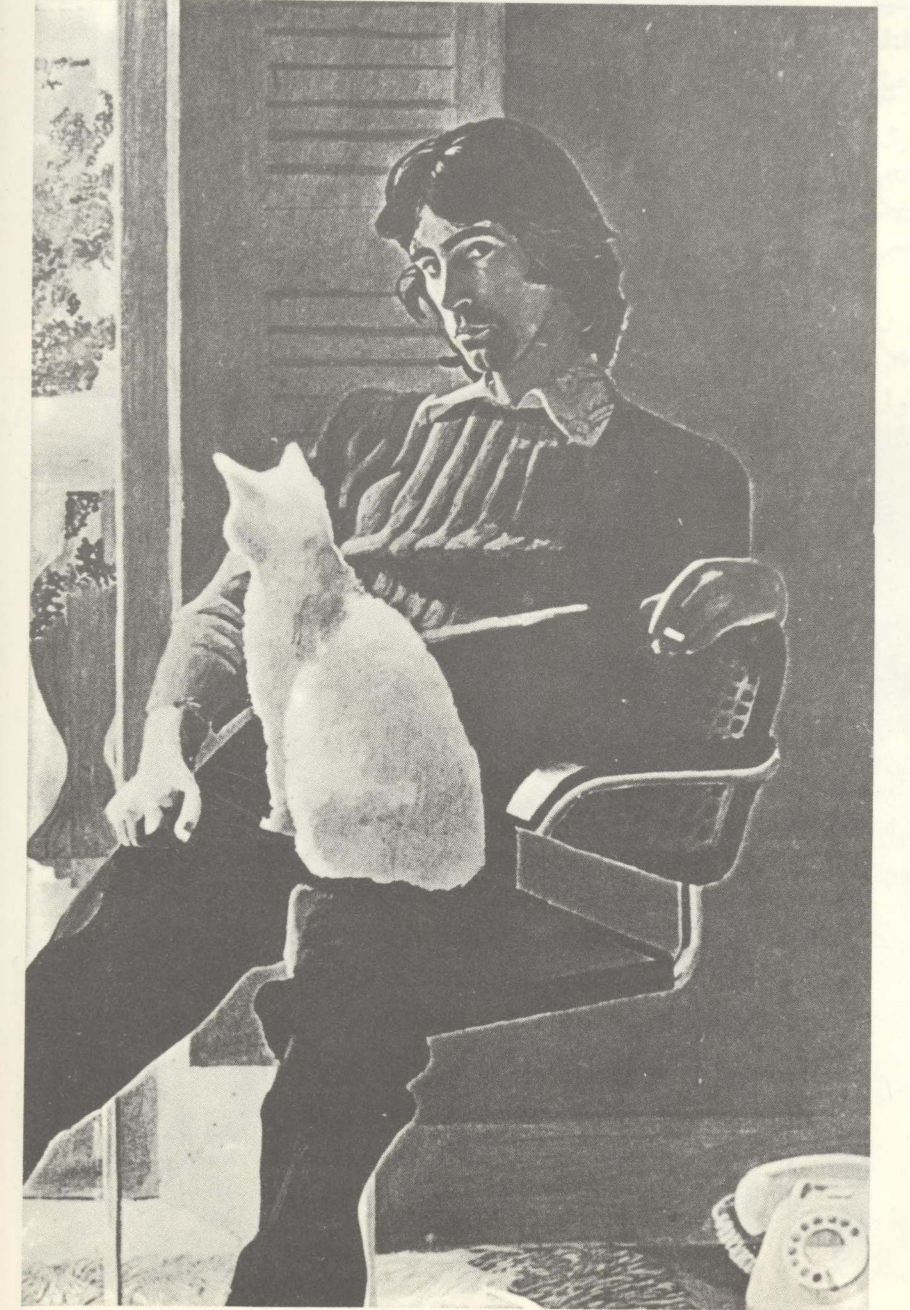
الهيبريالية

أو : الواقعية الفوتوغرافية

بقلم : ادوار لوسي سميث(١)

ترجمة : فائق دحدوح

مهما بلغ نجاح مختلف اساليب فن المنيمال ، L'art Minimal (٢) والفن التصويري(٣) عند نقاد الفن وامناء المتاحف فانها لم تنجح في اكتساح الساحة كلها اذ كان عليها ان تواجه تنافسا جديا لنمط من انماط التصوير والنحت يبدو مناهضا تماما لهذه الحركات التجريدية والذهنية . وقد لقبت هذه الظاهرة الفنية بالهيبريالية (٤) : الواقعية المفرطة بواقعيتها ، واحرزت هذه المدرسة الجديدة كسالفتها « البوب آرت(٥) » نجاحا منقطع النظير عند هواة جمع الاعمال الفنية وتجارها ، ولكنها ظلت بعيدة عن الفوز باجماع النقاد عليها . وبناء على ذلك فقد اظهر نقاد الفن الذين تقبلوا في آخر المطاف « البوب آرت » ترددا مفرقا في تحفظه حيال هذه الظاهرة الفنية الجديدة . والامر واضح مادام فنانوها يحاولون العودة بالفن الى ما كان عليه قبل الموجة الحديثة بل والى ماقبل انتصار الانطباعية، يبدو أن حماة الهيبريالية يحاولون وبتناقض وقح أن يؤكدوا بان الاسلوب الوحيد الجدير بفنان حقيقي طبيعي هو اسلوب التصوير الاكاديمي المتكلف(٦) لنهاية القرن التاسع عشر مع ان عجلة التاريخ كانت قد دارت دورة كاملة !



دافيد هوكني

(١) إدوار لوسي سميث : ولد عام ١٩٣٣ ، كان يحرر في النيوستيتمان والمستمع واستوديو وغيرها من المجلات الانجليزية ، وله زاوية خاصة في التايمز ، وبرنامج اذاعي ، وسبق له أن نشر عدة كتب من أهمها (الفن الآن) الذي نترجم فصلا منه ، واهتمامات الناقد محصورة بالفن المعاصر .

(٢) **يبدو أن هذا التعبير** : قد استخدم للمرة الاولى عام ١٩٥٢ من قبل الناقد الامريكي R. Wolheim في مقال نشر له في مجلة الفنون ، ليدلل به على بعض الاعمال الفنية التي تقدم « مضمونا فنيا أدنى » مثال ذلك « مبولة الخزف » التي سماها الفنان مارسل ديشامب النبع والتي عرضها عام ١٩١٧ في صالون « مستقلي مدينة نيويورك » واستعملت هذه العبارة في النقد ، تارة للتحقير وتارة بمعناها الحقيقي ، وتعني « الادنى والاعظم » .



كليم كلارك

الهوامش :

وعلى أي حال فان هذا التعبير دل في نهاية الخمسينات على اتجاه في التصوير الامريكي يدين كثيرا في تطوره ! الى التجريد الهندسي والتجريد البصري (آوب آرت) ولكن بساطته الجذرية ادت الى ردود فعل مختلفة أكثر ذهنية وأقل انفعالية آنية ، فقد اسقط من حسابه الخط وتلقائية التعبيرية التجريدية محاولا التوصل الى خلق تكوين باهت حيادي ومغفل ، وأصبحت الوسائل ـ اللون والشكل ـ غاية في ذاتها .

يهدف فن المينيمال الى أبعاد كل ما هو خارج نطاق المسعى الجمالي حتى أنه في آخر المطاف قد أبعد هذا الاخير ليبلغ الحد النهائي الفاصل ما بين الفن واللافن . انه النفي المطلق كما مارسته الدادا المؤلف من الوضوح الهندسي البارد للباوهاوس .

وانخرطت في هذه المدرسة جماعات دفعت بها الى مدى أبعد : كالتجريد اللوني وانكار المساحة التصويرية التقليدية باللجوء الى القماش المحدد النطاق ، واسقاط الايهام بالبعدين جرهم الى التكوين المكاني ... الى ان تحول أكثر فناني المينيمال الى نحت خال من المعنى والتحريض فقدموا أعمالا لا طابع لها ولا هوية وعالجوها بقسوة متقشعة تنسجم ومطلبهم الاساسي .

« المترجم عن اللاروس وروبير »

(٣) **فن المينيمال** : ظهر هذا الفن عام ١٩٦٠ وأعطى الاولوية للفكرة على الانجاز التشكيلي .

« المترجم »

(٤) **الهيبريالية** : وهي موضوع بحثنا وقد آثرت استعمال الكلمة الاصل « الهيبريالية » لاستحالة نحت كلمة عربية تحمل في معناها كل ما في هذه الحركة من غنى وتنوع سواء أكان ذلك في التصوير أم في النحت .. وأسوة بكلمات أخرى معربة أصبحت مألوفة لدينا كالسريالية والكلاسيكية والر[illegible]سية الخ ...

« المترجم »

(٥) « **بوب آرت** » : « الفن الجماهيري » شاع استعمال هذه العبارة منذ عام ١٩٦٠ لتدل على أسلوب عميق الصلة مع ثقافة الجماهير ، وهي مشتقة من : « الثقافة الشعبية » .

« **Popular Culture** »

« المترجم »

(٦) **الفن المتكلف** « **Art Pompier** » : تعبير أطلق على الفن الرسمي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر وعبارة متكلف المرادفة لكلمة أكاديمي كان لها ولفترة طويلة وقع سيء . يمكن أن نجد أصل هذه الكلمة في تقاليد مدرسة الفنون الجميلة . إبان الرومانسية كان طلاب المدرسة المذكورة يمتدحون بسخرية لوحات دافيد وأقرانه وبخاصة العراة المعتمرين خوذاتهم القديمة من خلال اغان شعائرية : الخوذة زينة الرأس ، تحط على الرؤوس ، خوذة الاطفائي تحيل حاملها محاربا ....

وانتقل هذا النعت تباعا من أشخاص اللوحة الى اللوحة نفسها ثم الى الفنان والى أساتذة المدرسة وأعضاء المعهد وهيئة تحكيم الصالون والفنانين الاجانب و ...

ولم تفقد هذه الكلمة ما فيها من سخرية الا عندما أعاد الفن الرسمي اعتباره وفاز باهتمامنا ١٨٤٨ ـ ١٩١٤ . ونستخدمها نحن بدورنا باعتبارها تحدد مرحلة فنية معينة وفترة تاريخية .

« المترجم عن اللاروس »



(شوك كلوز)

وبالفعل فان الواقعية ، في سنوات مابعد عام ١٩٤٥ ، ما انفكت تؤكد على حقوقها ، ولكن مجموعة من الفنانين تخلت عن أصول المدرسة الاتباعية بممارستها صراحة شكلا من أشكال الواقعية . ففي ايطاليا مثلا نجد الفنان **ريناتو غوتوز**(٧) ، المصور الفريد بخصب انتاجه ، ينجز أعمالا واقعية تتسم بالتعبيرية هي حصيلة قناعاته السياسية الماركسية ، بينما كان الفنان **بالتوس**(٨) في فرنسا ينجز لوحات جنسية غريبة ، لفتيات حديثات العهد بالمراهقة ، تطفح بجو سريالي دون ان تكون سريالية حقة في تفاصيلها ، أما في بريطانيا فاننا نجد الفنان **لوسيان فرويد**(٩) الذي توصل تباعا وبأسلوبه الرومانسي المحدث الى فن يتصف بالبساطة والمباشرة والمستوحى بالطبع من الفنان **سايكرت**(١٠) ولكنه يدين بالكثير للكاميرا .

بقي البوب آرت في بريطانيا قريبا على الدوام من الواقعية الصرفة وبخاصة في أعمال الفنان **بيتر بلاك**(١١) لقد رفض بلاك صراحة اصول البوب آرت واصر على تحديد نفسه بدقة فنانا « واقعيا » بسيطا . وقد كان طموحه الاسمى كما يبدو ، كلما ازدادت أعماله نضوجا أن يشتهر باعتباره ممثلا سلفيا لمدرسة **ماقبل رافائيل** التي ما فتئت تتمتع في السنوات ١٩٦٠ - ١٩٧٠ بشعبية واسعة عند جمهور صالات الفن .

والفنان البريطاني الاخر ذو العلاقات الوثيقة على الدوام مع الواقعية التقليدية هو **دافيد هوكني**(١٢) الطفل المعجزة للبوب آرت . هو كني الذي كان يؤكد دائما بأن التناقض بين مختلف تقاليد التصوير التي يمكن للفنان أن يستخدمها هو الذي يفتنه في التصوير . والتقاليد التي يختارها الان هي التقاليد نفسها التي اعتبرها فنانو عصر النهضة مألوفة .

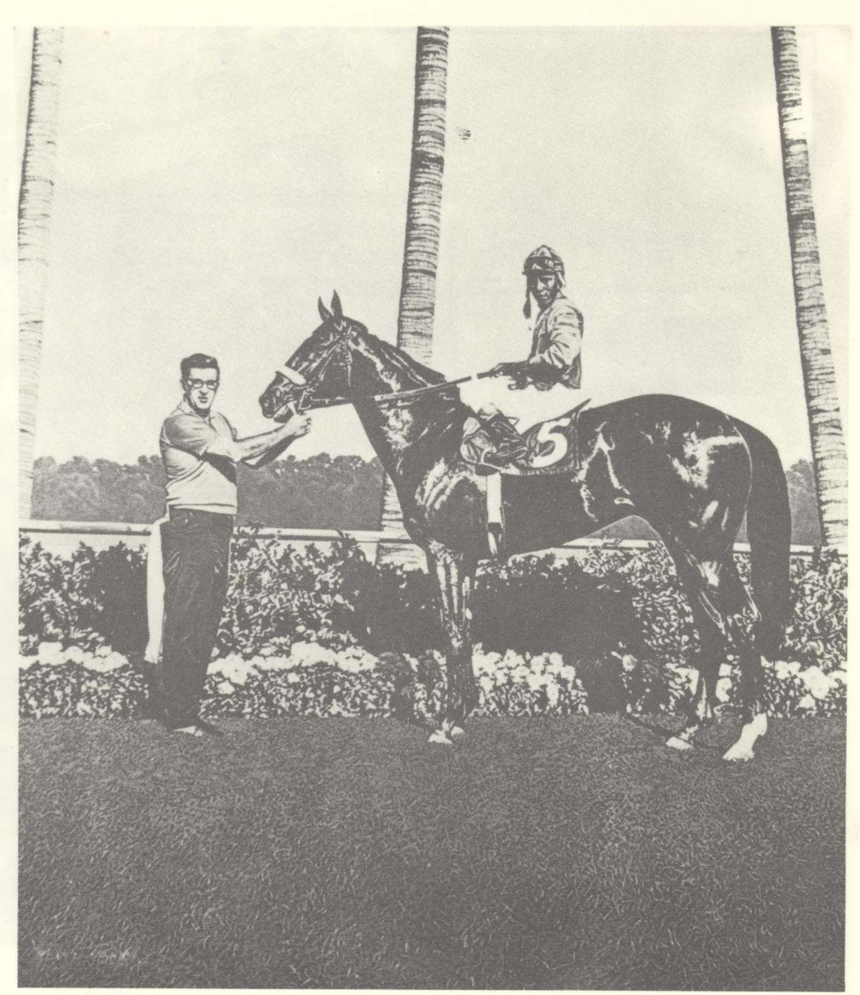
ان الصورة الشخصية المزدوجة لـ **اوسي كلارك وسيليا بيرتويل** هي ، من وجهة نظر حديثة مقنعة ، رائعة لكنها مثيرة للقلق . ان لها بالتأكيد طابعا عميقا ومعاصرا لكونها تشع بحقيقة عالم لندن الانيق في نهاية الستينات . وانها في هذا الصدد تذكرنا نوعا ما بلوحة الاخوات ويرثيمير للفنان **جون سينجر سرجانت**(١٣) التي لعبت الدور نفسه في عهد الملك ادوارد . ولكن الطبيعة المعاصرة للوحات **هوكني** تذهب الى مدى أبعد ، اذ نجد فيها اسلوبا خاصا في توزيع الاشكال وصدى محددا لبعض الالوان بل والى نموذج ما من الاضاءة اليصوغ منها تجسيدا مكثفا للفترة التي ولدت فيها اللوحة . أما الان وبعد ان اصبحت فترة الستينات ذكرى بعيدة فاننا ندرك ان هذا العمل قد نجح في أن يثير في نفوسنا روح عصره أكثر من أي عمل آخر .

اننا على الرغم من كل شيء نعاين اختلافا حتى في

---

(٧) غوتوزو « Gutuso » : مصور إيطالي (باغيريا دي بالرمو ١٩١٢) انقطع عن دراسة الحقوق . استقر في روما عام ١٩٣١ وارتبط مع المدرسة الرومانية المناهضة لثقافة النظام الفاشستي الرسمية . استقى في هذه المرحلة من التصوير الفرنسي واكتسب مهاراته والمبادىء الاولى للفن الشعبي الجديد والحديث من التيار الرومانسي والواقعي للقرن التاسع عشر وان كان يدين بالكثير للوحشيين وفان غوخ وسيزان ، وقد رافقت البناء التكعيبي الجديد لاعماله ، والمستوصى من بيكاسو في هذه المرحلة التي انخرط فيها الفنان في حركة ميلانو كورانت ، نزعة شديدة للتعبيرية . انخرط غوتوزو في صفوف المقاومة في كل من روما وميلانو وقد غدا التزامه المبدأ الاساسي المتجلي في أعماله . وترأس بدءا من عام ١٩٤٦ المدرسة الواقعية الجديدة وأكد في سلسلة من كتاباته موقف الحركة وكشف عن ضرورة الالتزام الجمالي الذي يقوده اختيار محدد تحتمه السياسة والاخلاق . ثم تطرق الفنان للتكوينات الكبيرة من خلال تقاليد القرن التاسع عشر الفنية وانما عبر عنها بواقعية شعبية فعالج مواضيع تاريخية (معركة جسر الاميرال ١٩٥١ - ١٩٥٢ ميلانو) وأحداث اجتماعية معاصرة (بورتيلا ديللا

المرحلة نفسها بين أعمال هوكني وأعمال الفنان الامريكي **فيليب برلشتاين(١٤)** . ان التركيز المستحوذ عند برلشتاين على العاري عموما والذي لم يقتصر على المرأة فحسب جعل منه واحدا من المبشرين بالهيبريالية وليس هذا صحيحا الا بقدر مايدل اجمالا على ان برلشتاين قد حافظ ووضع بين يدي فناني امريكا الاخرين تقليد الواقعية الامريكية الذي عرف تجديدا حيا خلال الثلاثينات والذي مثله جيدا الفنان **ادوار هوبر(١٥)** ويختلف برلشتاين عن مصوري المدرسة الهيبريالية والفنان هوكني لانه لم يشأ بأن تكون له علاقة بالموضوعية . فقد صور عارياته اعتمادا على نماذج حية وسلط عليها في اكثر الاحيان اضواء اصطناعية ، والشيء الوحيد الذي يدفعنا للاعتقاد بأن دراساته لم تكن منقولة عن واقع الحياة هي طريقته التعسفية في اقتطاع مايصوره وكأنه بمصور فوتوغرافي تنقصه الخبرة صوّر فلم ينجح في تأطير موضوعه حسب رغبته ، ويبدو ان القطع في أعمال برلشتاين صادر عن أسلوب عمله . فهو لم يؤلف لوحته بترو ولكنه ينطلق من جزء بسيط ليتابع عمله دونما توقف حتى يصل الى حوافي اللوحة ان طريقته هذه تغاير تماما طريقة مصوري القرن التاسع عشر او العهود السالفة . يريدنا برلشتاين بأسلوب عمله ان ندرك اهمية **تطور الادراك الحسي في العمل الفني اما الطريقة المستخدمة في التصوير للوصول الى هذا الادراك فتاتي في المقام الثاني اذ ليس**



ريتشارد ماكلين

جينسترا ١٩٥٢) ومشاهد من حياة المدينة (الشاطيء ١٩٥٥) ثم أبدع للغايات نفسها أساليب جديدة (تصوير + كولاج) والصحيفة الحائطية بشهر ايار ١٩٦٨ .

« المترجم عن اللاروس »

(٨) **بالتوس Balthus : بالتازار كلوسوفسكي ده رولا الملقب ب بالتوس** : (باريس ١٩٠٨) ابن لناقد فني وأم مصورة . تعرف بفضل عائلته على الفنانين : بونار ، روسل ، ديران . رسم منذ سن / ١٦ / واجتمع في سويسرا بالشاعر ر . ريلكه الذي نشر له رسوماته الاولى وقدم لها (ميونيخ - أيوريخ ١٩٢١ وما يعادل ٤٠ رسما) تعكس لوحاته الاولى التي انجزها قبل ١٩٣٠ وبخاصة مشاهد باريسية تأثيرات مختلفة منها تأثره ببونار (حديقة لوكسمبورغ ١٩٢٧ نيويورك) . أقام بالتوس اول معرض له في باريس عام ١٩٣٤ . وتحدد أسلوبه نحو هذا التاريخ ، مشاهد من الحياة اليومية (الشارع ، ١٩٣٣ الولايات المتحدة) ، مشاهد من الداخل (الفتاة والقط عام ١٩٣٧) وأعمال الوجوه (ديران ١٩٣٦) (ميرو وابنته ١٩٣٧) .

وربما ينتمي بالتوس الى واقعية الفنانين الالمان الخيالية والى فريق فناني القوى الجديدة ١٩٣٥ أكثر من انتمائه الى السريالية حصرا . وبعد عام ١٩٤٠ نرى في أعماله ما ندعوه « بالمشاهدة الجنسية الحميمية » فتيات في الداخل . راقدات ، يتزين ، ساذجات أو .. وتدين طريقته المقتصدة والمحسوبة الى تأملاته في جداريات القرون الوسطى بألوانها الموحدة الكامدة والمحببة فأعطى الاولوية للرسم على التلوين الذي أصبح أكثر جمالا وهدوءا في الستينيات كما هي الحال في مناظره لمنطقة مورفان تلك المناظر التي تجمع تناغمات سيزان وهندسة أعمال البانوراما القاسية والمدهشة للقرن الخامس عشر (المشهد العظيم) . كان بالتوس رساما حاذقا ينتقل بسهولة من تقنية لاخرى (بالقلم الرصاص - بالريشة - بالفحم - بالمائي) وترك لنا رسوما تزيينية لقصص عالية (الطاعون - حالة حصار لالبير كامو) وديكورات مسرح . كان يحب معالجة موضوع واحد بطرق عدة مثل (لاعبو الورق - الحلم - الاخوات الثلاث) .

عين مديرا لفيلا ميديتشي من عام ١٩٦١ ولغاية ١٩٧٦ . وتمارس أعماله النادرة والمعدة بعناية سحرا طاغيا على هواة الفن .

« المترجم عن اللاروس »

(٩) **لوسيان فرويد** : نحات ومصور انكليزي من أصل ألماني (برلين ١٩٢٢) حفيد سيغموند فرويد . عاش في برلين حتى عام ١٩٣٣ ، تاريخ اقامة أبوية في انكلترا . درس النحت في مدرسة الفنون والمهن في لندن ، بدأ الرسم فور انتهاء الحرب العالمية



كوتنغهام

للقطع التعسفي للصورة تلك الاهمية الكبيرة مادام التطور التدريجي نفسه للعمل الفني قد نجح تماما .

ان فكرة سيرورة العمل الفني تتواجد وبقوة قصوى في أعمال **مالكولم مورلي**(١٦) الفنان الانكليزي المقيم حاليا في امريكا ، والذي يمكن اعتباره المؤسس الحقيقي للهيبريالية . ابتكر مورلي اتجاها خاصا مستمدا من البوب آرت اعتمادا على الصورة « المعطاة » ففي لوحاته المستوحاة من رسوم القصص المصورة ابتدأ ليشتنشتاين(١٧) بأن اخذ أشياء ما استحالت بفعل اساليب الانتاج الرخيصة الى اشياء ملونة مبتذلة فنفاها وأعاد صياغتها قبل ان يعتمدها منطلقا للوحته الفنية . **وبما ان اللوحة تمثل سلسلة كاملة من اسلوب متصنع وافكار مشتقة من الاصل المطبوع فقد أدى ذلك والى حد ما الى ابتعاد اللوحة عن الاصل الذي استوحى منه الفنان .** ونحن نعرف ، ومعرفتنا تلك لاتتم الا باستخدامنا للمقياس بالاضافة الى وسائل اخرى ، لان

الثانية متبنيا منذ البداية أسلوبا صارما وواقعيا يتصف بالدقة والتروي (وجه فرانسيس بيكون ، لندن ١٩٥٢) .

تأثرت أعماله في البداية بحركة « ساكليكيت الجديدة » وتطور هذا التأثير الى سريالية معتدلة (والدة الفنان ، لندن ١٩٧٢) . . . .
وقد عرضت أعماله منذ ١٩٤٤ في كثير من المعارض الجماعية والفردية.

« المترجم عن اللاروس »

(١٠) **سيكرت « Sickert »** ، والتر ريتشارد سيكرت : مصور انكليزي (ميونيخ ١٨٦٠ - ١٩٤٢) . ابن المصور والرسام اوسوالد او البرت ، استقرت عائلته نهائيا في لندن عام ١٨٦٨ ، قدمه استاذه الى الفنان ديغا عام ١٨٣٣ ، عاش في دييب من عام ١٨٩٩ ولغاية ١٩٠٥ وترك عنها لوحات عدة : حي اكوادو ، اوتيل رويال ، كنيسة سان جاك ، ومجموعات هامة من الرسوم المائية .

عاد من جولاته الى لندن عام ١٩٠٥ واشتغل مع جماعة الحفارين وأصبح الفنان الرئيسي وسط مجموعة الفنانين الشباب الذين جذبتهم المدرسة الانطباعية . وترأس الطليعة الانكليزية ولكن معارض ما بعد الانطباعية واكتساح الوحشية والتكعيبية لندن وضعت الفنان في موقف منعزل عام ١٩١٤ .

تميزت الذكرى المئوية لميلاده عام ١٩٦٠ بمعرضه الهام الذي قيم في صالة تيت . وتتوزع أعماله المتاحف الانكليزية في كمبريدج واكسفورد ولندن ومانشستر وبخاصة في صالة تيت .

« المترجم عن اللاروس »

(١١) « **بيتر بلاك Peter Blake** » : ولد في دار تفورت عام ١٩٣٢ . . مصور انكليزي درس في المعهد الملكي للفنون في لندن .



غوينفز

الامر لايعني مجرد صورة منقولة عن رسوم المجلات المصورة وانما تحويلا لهذه الرسوم .

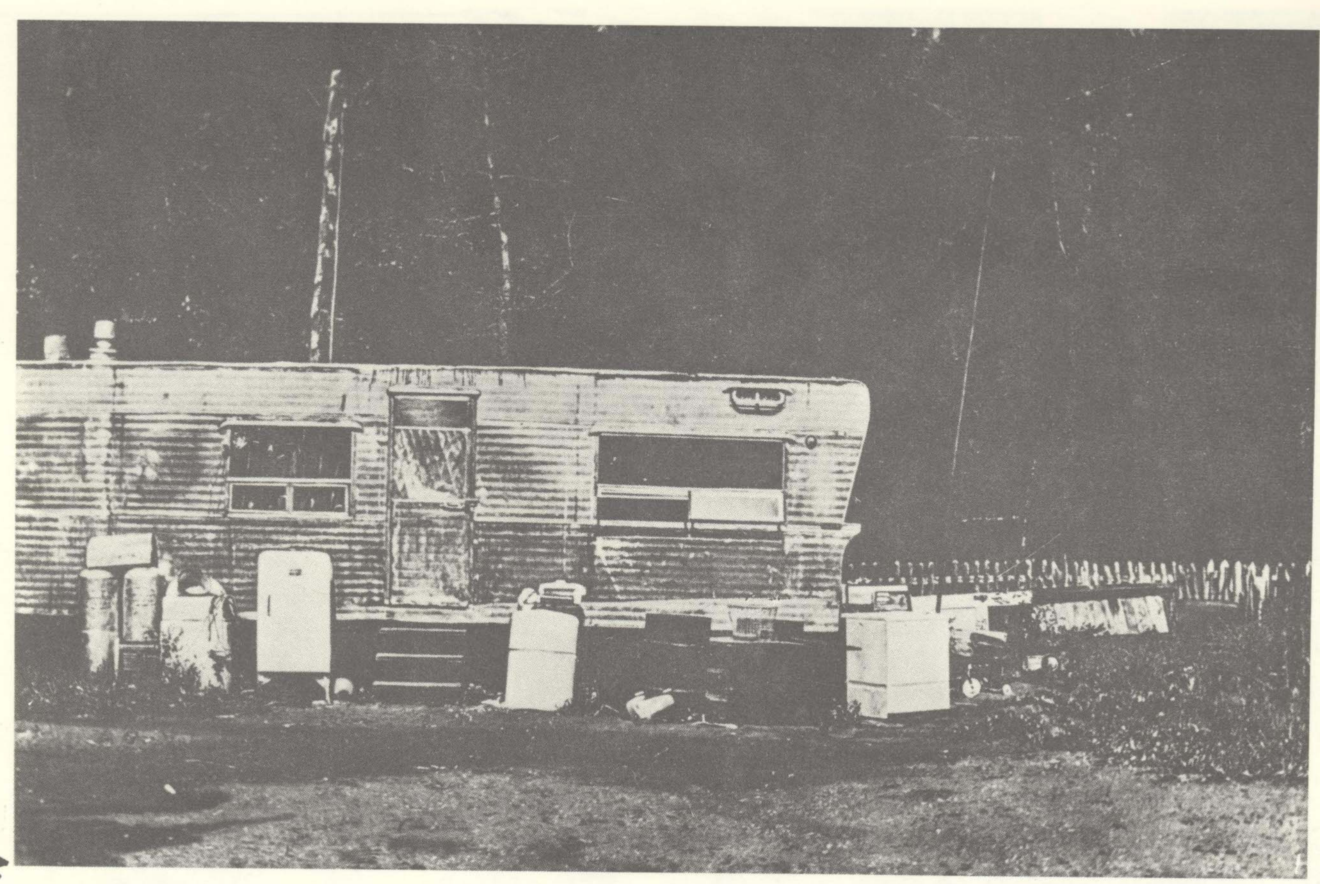
بدأ **مورلي** المتتبع للخط الجدلي لعدد وافر من النتاج الفني لما بعد عام ١٩٤٥ بنقد طريقة ليشتنشتاين وانجز في أواسط الستينات مجموعة من اللوحات المستمدة من الصور الفوتوغرافية الممتازة الملونة بأربع الوان كتلك التي نشاهدها على جدران مكاتب شركات النقل عبر الاطلسي او في مصنفات وكالات السفر دون أن يلجأ لرسوم المجلات المصورة الخام ويستمد منها . عندئذ أوضح مورلي بأنه لم يجد في المواضيع ذاتها مايثير الاهتمام . ولكن ما يهمه هي الطريقة التي تسمح بتحقيق المعادل في التصوير (اللوحة) وفي أن يصنع بيده ما قامت الآلة بصنعه بكثير من الفعالية . ولهذا السبب نجده يتبنى طريقة تعسفية في الانتاج والاينظر الى ما استطاع تحقيقه من نجاح ومقدار الاقتراب مما حاول تقليده والاقتداء به الا بعد ان يكون قد انتهى

واحد من مؤسسي البوب آرت الانكليزي ، حلل عالم الصور الصحفية والتلفزيونية .. وأطر صورا فوتوغرافية في اللوحة .

(١٢) دايفيز هوكني « Hockney » : ولد في براد فورد عام ١٩٣٧ – مصور انكليزي واحد أعضاء البوب آرت الانكليز . ندد فاضحا بسخرية جارحة وتعبير رمزي السعادة المتكلفة والمنافقة التي تفاخر بها الصحف والاعلانات في المجتمع البورجوازي الحديث .

(١٣) جون سينجر سرجنت « Sargent » : مصور أمريكي (فلورنسة ١٨٥٦ – لندن ١٩٢٥) اغترب سرجنت عن موطنه مثل معاصريه : ماري كاسات وويسلر ، تعرف بفضل عائلته على ايطاليا واسبانيا وهولنده . استقر في باريس بدءا من ١٨٧٤ وتعلم التصوير في مرسم كارلوس دوران . سافر الى أمريكا للمرة الاولى وهو في العشرين من عمره . ولكن باريس ظلت مرفأ يحن اليه . أخذ سرجنت منذ هذا التاريخ يعرض بانتظام لوحات للشخصيات وقليلا من المناظر الطبيعية . كان مرسمه منتدا تجتمع فيه الطبقة الراقية . أثارت لوحته للسيدة سوترو فضيحة حملته على الانقطاع عن العرض في الصالون عام ١٨٨٤ . وذهب ليستقر في لندن (١٨٨٥) وعاش حياة عادية ودؤوبة كمصور للوجوه . أصبح عضوا في الاكاديمية الملكية بدءا من ١٨٨٢ والعضو المختار لها في عام ١٨٩٧ . كثر ترحاله واقامته في الولايات المتحدة حيث كان المجد بانتظاره (تزيين جدار المكتبة) ...

كان سرجنت معجبا بفرانز هالز وفيلاسكز واهتم بالانطباعية وتجديداتها واستعار منها تبسيطاتها وجرأة لمساتها ، ولكن روحه ظلت تقليدية.. تعكس لوحاته صورة المجتمع بأمانة وتترجم عبقريته.



جون سالت

من عمله تماما . ولكي يزيد في اظهار الجانب التعسفي في أسلوبه نراه ينقل عن الاصل بعد ان يقلبه « **راسا على عقب** » .

اننا نشاهد مواقف مماثلة من العمل في لوحات **جون كليم كلارك**(١٨) الذي يمكن اعتباره من فناني مرحلة الانتقال فيما بين البوب آرت والهيبريالية . ان كلارك

فنان غزير الانتاج متعدد الاساليب اذ تعكس أعماله تبدلات في الاتجاه لاتحصى ولوحاته المنقولة عن فناني الامس العظام هي من بين اكثر الاعمال تعبيرا ومغزى . وهو لم ينقلها بالروح نفسها التي حركت الفنان **مارشال رايس**(١٩) عندما نقل عن **آنغر**(٢٠) **وبرودون**(٢١) لم يكن عند **كليم** ميل للتهكم والسخرية لان مايعنيه فقط

رسم بعد ١٩١٠ وإبان الحرب العالمية الاولى العديد من المناظر الطبيعية .. تتوزع أعماله متاحف العالم في بوسطن وكامبردج ولندن ومتروبوليتان وصالات عرض أخرى عديدة في كل من أمريكا وباريس.

« المترجم عن اللاروس »

(١٤) **فيليب برلشتاين** « **Pearlstein** » : مصور امريكي ولد في الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٢٤ ، ينتمي للموجة الهيبريالية ـ لجأ غالبا الى الطبع عن الصور الفوتوغرافية ليشير بالحاح الى واقع جمدته وسائل آلية .

(١٥) **هوبر** **Hopper** : مصور أمريكي ولد وتوفي في نيويورك ١٨٨٢ ـ ١٩٦٧ ، قام فيما بين ١٩٠٦ ـ ١٩١٠ برحلات ثلاث الى أوربا وكانت أطول اقاماته في باريس . كان هوبر على خلاف معاصريه ، غير مبال ، نوعا ما ، بتطورات الفن الاوربي الاكثر حداثة لكنه استفاد من الانطباعية الجديدة وتجاهل كليا التكعيبية الناشئة.. وتشير لوحات هذه الفترة بوضوح الى أسلوب الفنان المتين والشخصي ، البسيط والكامل الانسجام وقد تمسك به الفنان وحافظ عليه حتى النهاية (رصيف غران اوجستان ١٩٠٩ نيويورك) عرض هوبر لاول مرة في نادي هارمونيا عام ١٩٠٨ مع فنانين آخرين.. ولم تفتن اعماله ويشتريها المعجبون الا بعد عام ١٩٢٣ .. فاضطرته الحاجة أن يلجأ للرسم التجاري ولكنه بدأ منذ عام ١٩١٥ في تقديم مجموعات رائعة منفذة بماء الفضة (أخيلة الليل ١٩٢٠) (قطار ومستحمون ١٩٣٠) . عاش هوبر حياة هادئة مكرسة كليا للعمل الفني .. ويعتبر هوبر رائدا ومبشرا بالبوب آرت وقد مثل الولايات المتحدة في بينالي البندقية عام ١٩٤٨ ومعه كل من الفنانين كالدر وستيوارت ديفيز وكيوفيوشي .

« المترجم عن اللاروس »

(١٦) **مالكولم مورلي** « **Morley** » : (لندن ١٩٣١) مصور انكليزي عاش في نيويورك . استخدم الصورة الفوتوغرافية وانطلق منها ليصور مواضيع تتعلق بالسياحة الجماعية ، من أسفار عبر الاطلسي (وغالبا ما كان يصف الحياة في البواخر) حتى قصص التقاليد والعادات الامريكية (مباريات رعاة البقر التي تعتبر شاذة في أيامنا هذه .) .

هو ان تلك اللوحات المنقولة هي الوسيلة الوحيدة لتوصيل مايختاره من اعمال الى جمهور زمانه وجعلها مفهومة لديه . **وان لم يقدم النقل الا صورة دون الاصل فان الفنان مهيأ لقبولها باعتبارها نقدا موجها لمجتمع هو منه .**

ان في مجموعة كليم كلارك المسماة (آلهات النعم الثلاث) تعقيدا غير اعتيادي ، فالفنان لم يقصد ان يحاكي من خلالها وبشكل سافر نمط الفن الذي كان قائما آنذاك وانما **اراد ان يسخر من الفن الذي فقد حظوته عام ١٩٧٠ عند الجماهير اي في السنة نفسها التي انجز فيها الفنان أعماله .** وبالطبع فان بوغرو(٢٢) هو من استوحى منه فناننا اعماله . فقد كانت لوحات بوغرو للنساء العاريات اللوحات الاثيرة « Tableaux Vedettes » في صالات باريس في نهاية القرن التاسع عشر كما كان الفنان لايزال يثير اعجاب هواة جمع اللوحات من الاغنياء الامريكان في ذلك العهد . واخذ بوغرو حتى في عام ١٩٧٠ يستعيد الاهتمام باعماله لانه مازال هناك بالطبع يمثل شكلا ما من اشكال « اللافن » والاذواق الشاذة التي تجاهر بالاعجاب به لم يقم **كليم كلارك** بنقل مباشر لاعمال بوغرو ولكنه بالاحرى اوحى بمعادل معاصر ، فقدم الينا عاريات بوغرو منظورا اليها بعين الآلة الفوتوغرافية . ومن المهم ان نشير بأنه لم يقصد بأن تكون أعماله كالصور التي نشاهدها بين صفحات مجلة (بلاي بوي) فقد قام الفنان بنوع من انواع الجمع في لوحة واحدة لمجموعة من الملاحظات حول تبدل الاذواق الجنسية ، وتحولات الاسلوب الفني والاختلاف القائم بين الرؤية الحقيقية للكاميرا والرؤية الفوتوغرافية في ظاهرها للتصوير الزيتي الشائع في صالات الايام السالفة .

وبالفعل ان مايفصل **كليم كلارك** عن التيار الرئيسي للتصوير الفوتوغرافي هي مجموعة انتقاداته التي يتضمنها نشاطه الفني ، وان الفنان الواقعي الفوتوغرافي فعلا هو الذي يتوق الى ان يصبح حياديا تماما ، هذا على الاقل ماكان عليه الموقف النظري الذي تدافع عنه مجموعة من النقاد اخذوا على عاتقهم دراسة الهيبريالية . يتطلع النقاد الى لوحات هذا الفنان المتجاهلة عمدا للاسلوب الشائع والطاغي والخاضعة بوضوح للموضوعية ، باعتبارها اتجاهات جديدة لمسألة « الموضوع الجاهز » انهم يفهمون الهيبريالية **ويجدون فيها شكلا من اشكال العدمية تذهب بالفن الى ابعد مما وصلت اليه الحركة التجريدية الهندسية المبسطة « فن المينيمال »** وبالطبع فان الفنانين الذين نصفهم الان في لواء الحركة الهيبريالية يدركون بانهم ورثة ارث معاصر مثلهم في ذلك مثل غيرهم من الفنانين الذين يعملون باساليب مختلفة . فقد قدم **لنا جرهارد ريختر (٢٣)** الفنان الالماني الذي انخرط لفترة في الحركة الهيبريالية ، لوحة منقولة عن لوحة الفنان **ديشامب (٢٤)** « عار ينزل السلم » وترجم فعل الموضوع الى لغة العصر الحالي الفوتوغرافية معتمدا على واقع ان عاري ديشامب نفسه مستوحى من تجارب التصوير الضوئي التي زامنته انذاك وقام بها رجال مثل **اتيين جول ماري .**

اهتم فنانو الهيبريالية ايضا بالات التصوير الضوئي الحديثة من نوع ذات الصورة المنعكسة (روفلكس) لامكاناتها وحدودها . والفنان الذي تسهل في اعماله دراسة هذا التأثر هو **(شوك كلوز) (٢٥)** الذي اختص برسم الوجوه ذات الابعاد الكبيرة ، ان لوحاته المنفذة بتقنية في غاية الجودة والاتقان تطرح بعضا من الاسئلة

---

(١٧) ليشتنشتاين « Lichtenstein » : (نيويورك ١٩٢٣)
مصور أمريكي عاش في نيويورك . أحد مؤسسي التصوير الامريكي الجماهيري البارزين ، استعان برسوم الصحف المصورة المكبرة وبصور الغرافيك ليشرح بوسائل صحفية الشكل المبتذل لوسائل الاعلام الجماهيرية في اخضاعها لكل الوقائع الحقيقية . كما استعار من صور أعمال الماضي الفنية مواضيعها بعد تكبيرها بواسطة كشاف النور / بروجكتور / واستخدم تقنية الطباعة على الشاشة الحريرية التنقيطية نوعا ما .

(١٨) جون كليم كلارك « Clarke » : المبدع الفني الامريكي.
عمل في نطاق « الموضوعية » الجديدة مستخدما في لوحاته طريقة الطبع الفوتوغرافي حيث بلورت وجمدت الوسائل التقنية واقعية الصورة على منوال النزعة الهيبريالية الامريكية .

(١٩) مارشال رايس « Raysse » : (فنان فرنسي ١٩٣٦)
بدأ بداية متواضعة ذات طابع غنائي لا شكل له ولكنه بدأ بحوثه الفنية منذ ١٩٥٩ . ساهم في تأسيس جماعة الواقعية الجديدة . عرض في بينالي الفنانين الشباب عام ١٩٦١ . وبدأ بمجموعة من الابحاث بهدف تحديد الطابع الواقعي والباروكي لمجتمع الاستهلاك . ان لوحيته : لحظة سعيدة أيضا (١٩٦٥) والفجر - ٤ - المعروضتين ضمن اطار بينالي البندقية في صالة خاصة بالفنان ، تتميزان بأسلوب قاد الفنان للاهتمام بالديكور . ولكن لوحاته الست الهادئة التي عرضت عام ١٩٧٢ في صالة ايولاس في باريس تشهد في شاعريتها المبسطة على رفض الفنان مجددا للتوالد التائه للاشياء : رمز مجتمع الاستهلاك . وتحول الفنان لبعض الوقت عن الفن التشكيلي واتجه نحو السينما (الرحيل العظيم ١٩٧١) .. وفي الاعوام ١٩٧٥ - ١٩٧٧ لون رايس « صورا » على ورق ملصوق فوق بوليستيرين مستعملا في آن معا الالوان الزيتية واللصق / كولاج / والباستل . جمهور خليط من أشخاص صغار خطهم الفنان بيد مرتجفة وقد تجمهروا حول أشجار الحياة من أجل أعياد لا معالم لها.
« المترجم عن اللاروس »

الهامة . السؤال الاول هو موقعها . **ان لحجم الوجوه الكبيرة مقصدا في ان يجعلها تبدو بوجه عام ليس فقط مغايرة للحقيقة وانما ايضا اقل شبها بأشخاص يفترض انها تمثلهم . ويهدف هذا التكبير في الوقت نفسه الى تذكيرنا بان الالة الفوتوغرافية بالتالي تفتقر الى الاحساس بالمقياس وهذا القصور يتجلى بطرق عدة . من الممكن اولا تكبير صورة سلبية حديثة الى المقياس الذي نرغبه :**

ان اصغر المواضيع وادقها يمكن ان يغدو مساحة هائلة .. ان المجال الديناميكي للتكبير ازداد وتعاظم بواقع الة التصوير هي اداة لها رؤية مصطنعة يمكنها الى الصور الفوتوغرافية فاننا لانكون على ثقة دائمة بعلاقات الاشياء النسبية داخل الصورة وبخاصة اذا كان التكوين في الصورة الفوتوغرافية غير مرض . نحن عاجزون غالبا عن الحكم على مقدار ارتفاع مبنى او تمثال ما اذا احتوت الصورة الفوتوغرافية **صورة لكائن انساني ان لوحات كلوز قد قوضت كل مقياس وهي بهذا الخصوص مضللة .**

ان مشكلة اخرى تطرح نفسها في التصوير الفوتوغرافي الها وهي قدرة جهاز التصوير على « الاخذ بكل شيء » واندهش ابناء العصر في بداية التصوير الضوئي اي في القرن التاسع عشر من مجموعةالتفاصيل الوافرة التي تسجلها العدسة على الورق او السطح الحساس . ان في الصورة الفوتوغرافية تفاصيل لانهاية لها فأيقن هؤلاء بأن اكثر **الفنانين دقة يبدو عاجزا تمام العجز عن ان يضم في لوحته او رسومه تفاصيل مماثلة . واستنتجوا بناء على ذلك وبسذاجة بان التصوير الفوتوغرافي يفوق التصوير الزيتي بطبيعته وقد بدت الهيبريالية مسلمة على الاغلب بهذا التفوق الذي ينكره الفن بوجه عام . تصدى كلوز لهذه المشكلة** بطريقتين : بتحطيمه اولا لمضمون العمل الفني (اكتفاؤه برسم وجه واحد في اللوحة) وباجتهاده ثانيا على ان **ينقل بدقة متناهية وجهد دؤوب ماسجلته الة التصوير** ويمكننا في جميع الاحوال تفحص هذه الرؤية بعناية وتأن بمقارنتها مع الصورة الفوتوغرافية وتحليلها عن كثب بتعمق بالغ ، في حين ان النموذج الحي لايتيح لنا البتة فرصة مماثلة .

اجتهد كلوز في اكثر اعماله ، وبخاصة في نتاجه الاخير ، ان ينقل عيوب التصوير الفوتوغرافي بالاضافة الى خاصيته ، مع التركيز بشكل خاص على انحراف الرؤية الخاص بالعدسة . **فمهما بلغت درجة الكمال في عدسات التصوير الحالية فانها ولاسباب عدة ستبقى دون العين البشرية في حساسيتها ومرونتها . ان في مبدا الفتحة المتنوعة للعدسة ، الذي يسمح للمصور بتكييف آلته وفقا لمختلف شروط الاضاءة ، بعض المساوىء والمحاذير ، منها ان وضوح ميدان الرؤية يتناقض مع ازدياد فتحة العدسة .** ومن الممكن ان نواجه تبعا لذلك صعوبات حيال السطح العريض (Gros Plan) يلاحظ المصور بتفحصه للصورة السلبية / كليشة / انه اذا كانت مقدمة الانف واضحة فانه لايمكن للعينين في الصورة نفسها ان تكوناواضحتين وضوح مقدمة الانف . وان اراد التخلص مماامكن من عيوب مماثلة فما عليه الا ان يحدد وضوح الرؤية بشكل عام فوق العينين والوجنتين وليس فوق الانف . ونقل كلوز هذه العيوب دون أي تحريف . وعليه فاننا نلاحظ في بعض اعماله ان راس الانف غير واضح بالفعل بالاضافة الى تشوش الوضوح الظاهر خلف سطح المحرق في الاذنين مثلا والشعر المنفصل مبتعدا عن الجبهة . ان في اعماله ميزة اخرى ناتجة ، كما هي الحال في التصوير الفوتوغرافي ، عن الرؤية الاحادية للعدسة على خلاف رؤية العين الثنائية . مما يضفي على الوجه حدة غريبة وليدة القسوة المفروضة على الرؤية من خلال الالة . بينما تستقبل العين هذه الانطباعات بعد تنقيتها وتتكيف تباعا مع المناطق المختلفة وبطريقة لانشعر بها عادة . **ان جهاز التصوير لايتمتع بمثل هذه الطواعية في المطابقة والتكيف .**

وتلفت اعمال **كلوز** انتباهنا الى مظهر اخر من مظاهر

---

(٢٠) **انغر (جان اوغيست دومينيك انغر)** : مصور ورسام فرنسي (مونتوبان ١٧٨٠ باريس ١٨٦٧) . ابن لنحات مزين . درس الرسم في تولوز ثم التحق عام ١٧٩٧ بمرسم الفنان دافيد في باريس. نال جائزة روما الكبرى عام ١٨٠١ . اصبح سيد نفسه متمكنا من فنه على الرغم من اعلانه عن اعجابه برافائيل وتيسيان فقد صور عائلة ريفيير (اللوفر) قبل اقامته في فيلا ميديتشي (١٨٠٦ – ١٨١٠)، اقام في ايطاليا ١٨ عاما وصور روائع فنية كالصورة الشخصية الرومانسية للمصور غرانه (١٨٠٧ متحف ايكس في بروفانس) او المحظية الشهيرة ١٨١٤ ، اللوفر . حرضه نجاح لوحته (أمنية لويس الثالث عشر – كاتدرائية مونتوبان في الصالون عام ١٨٢٤) على العودة الى باريس حيث فتح مرسما وترأس مجموعة من التلاميذ ، وانهالت عليه اوسمة الشرف وتراس زعامة المدرسة الكلاسية المحدثة للوقوف بوجه الرومانسية (تمجيد هوميروس ، اللوفر ١٨٢٧) . انسحب عائدا الى روما لانتقادات لاذعة وجهها اليه خصومه كمدير للاكاديمية الفرنسية في روما .. ثم رجع الى باريس فنانا لاينازع . وكشف عن آرائه الجمالية في لوحته الشهيرة **الحمام التركي** (اللوفر ١٨٦٣) اذ لخص فيها ولعه للارابسك في جو جنسي ذهني . ويتجلى البحث عن جمال غير خاضع للزمن في أولوية الرسم عند انغر على أي شيء آخر والذي يكشف عن وحدة انتاجه الضخم والمعقد (دون الحديث عن نجاحات لوحاته المرسومة بالقلم الرصاص) . لم يستطع آنغر على الرغم من ولع تلاميذه به ان ينقل اليهم ، عبر مذهب منهجي خال من الانفعال ، سر بعض



هوارد كانوفيتز

ما في أعماله من غرابة بالاضافة الى حبه للخط وارادته في التركيب والتجريد التي فرضت اعجاب فنانين متمايزين مثل : ديغا وسيزان وغوغان وبيكاسو .

« المترجم عن أومنيس طبعة لاروس »

(٢١) بيير بول برودون « Prud'hon » : مصور ورسام ومصمم زخرفي / ديكوست / فرنسي (كلوني ١٧٥٨ ـ باريس ١٨٢٣) درس في ديجون في باريس ، وفي روما (١٧٨٤ ـ ١٧٨٨) اشتهر بلوحته انتصار بونابرت التي عرضت في الصالون ١٨٠١ وتلقى مذاك عروضا رسمية . بلغ الفنان ذروة مجده في الاعوام ١٨٠٨ ـ ١٨١٥ من خلال لوحاته للوجوه وتكويناته الرمزية أو الاسطورية المتأثرة بكوراجيو . وفقدت لوحاته المهملة عذوبتها التي أثارت اعجاب معاصريه والتي تشهد عليها رسوماته بخطوطها المرتعشة وبخاصة تلك الرسوم العديدة المرسومة بالفحم والطباشير على ورق رمادي مزرق والموزعة في (اللوفر ـ شانتللي ومتحف غرسي) .

« المترجم عن اللاروس »

(٢٢) بوغرو « Bouguerean » : مصور فرنسي (ولد في لاروشيل ١٨٢٥ ـ وتوفي عام ١٩٠٥) ، اكتسب هذا الفنان العنيد والدؤوب شهرة واسعة في فرنسا وأمريكا بلوحاته للنساء العاريات وتكويناته الاسطورية التي استخدمها حجة وسخرها لاغراضه الفنية (فلورا وزفير ١٨٧٥ متحف ميلوز) اذا كانت بعض أعماله واقعية في أدق تفاصيلها ، متكلفة أو مضحكة أحيانا فان له أعمالا تتصف بشاعرية عذبة بمادتها المزججة ولطافة درجة اضاءتها (ولادة فينوس ١٨٧٩ متحف نانت) ان لوحات بوغرو الدينية محاولة لصياغة لوحة تجمع النهضة الايطالية والفن البيزنطي وما قبل رافائيل .. وهذا يعكس صدق الهامه وحرصه على الوصول الى الكمال في الخط والتنفيذ .. بينما نجد أعماله التزيينية ثقيلة وكامدة .

أصبح بوغرو عضوا في « المعهد » عام ١٨٨١ ولعب دورا رئيسيا مع كانابل في التأثير على اتجاه الصالون الرسمي .. فانه لم يتساهل قط منذ افتتاح صالون المرفوضين . وشدد على رفض مانيه رسميا ومعه جميع الانطباعيين .. ولا بد أن يكون بوغرو أول فنان فرنسي متكلف (راجع الملاحظة رقم « ٥ ») يخصص له معرضا شخصيا (باريس صالة بريتون) ومنذ ذلك الوقت تناوله الفنانون في الولايات المتحدة بالدراسة والتمحيص . (معرض في كل من نيويورك وديترويت وسان فرانسيسكو ١٩٧٤ ـ ١٩٧٥) .

« المترجم عن اللاروس »

(٢٣) جيرهارد ريختر « Richter » : (وولترسدورف ١٩٣٢) مصور ألماني استخدم وسيطا « مختلفا » وانطلق من الصورة الفوتوغرافية كوثيقة غريبة عن التصوير الزيتي ، وتوصل عن طريق تشوش الوضوح Flou المتدرج والصادر عن تنضيد اللمسات وعن طريق الكشف عن تلقائية لاشكلية الى الغاء كامل للصورة على ارضية متوحدة الى حد ما .

التصوير الهيبريالي وهو : **استحالة تصويره تصويرا فوتوغرافيا مقنعا ومقبولا .** فان جزانا الصورة / اللوحة / الى مساحات ثم حولناها مجددا الى صورة فوتوغرافية فانها تعود الى ماكانت عليه في الاصل اي قبل ان يبدأ الفنان بالنقل عنها .

قد نتساءل عما تتميز به هذه الوجوه ذات المعالم المشوهة لتثير في المشاهد اهتماما لم تحظ به الصور الفوتوغرافية الاصلية التي نقل عنها الفنان . ان اكثر الاجابات سهولة على مثل هذا السؤال تنحصر بقولنا على ان هذه اللوحات تمارس **سحرا مماثلا للخداع البصري انها شكل من اشكال التصوير اعد لكي يوهم المتلقي بانه مؤلف بالفعل من تلك الوجوه والاشياء المعروضة .** قلد كلوز بدقة متناهية الاصل الفوتوغرافي لدرجة تسمح لنا بان نزعم بانه لم يكن بحق مصوروجوه وانما كان مصور **طبيعة صامته كانت مواضيعها المختارة صدفة نسخا فوتوغرافية ، ولن يدحض هذه الحجة الا تغيير القياس ، ومع ذلك اوليس قاطعا ، كما اشرت سابقا ، اننا نستطيع الى حد ما تكبير او تصغير النسخة نفسها الى اي مقياس نشاء .**

ليست المهارة التقنية وحدها هي التي جعلت كلوز هاما كفنان ، وانما الهوة مابين الظل والواقع حتى وان كان هذا الواقع « ظلا » . فلم يقبل كلوز ، على خلاف ليشتنشتاين ، ان يجري اي تحوير على الصورة الاصل لكنه اكد على الضد : « **اني ارغب بنسخ الاصالة بالامانة التي استطيعها** » ، **لكنه ، رغم قبولنا لاقواله ، كان مجبرا مع ذلك على الاعتراف بوجود اختلاف بين ماقصد تحقيقه وما استطاع انجازه فعلا . ان هذا الفارق الطفيف كاف لبعث لوحاته ودب الحياة فيها**

الفنان الاخر الذي عمل في هذا الميدان الضيق **ريتشارد ماكلين** (٢٦) الذي اقتصر كجميع الفنانين الهيبرياليين تقريبا على ميدان ضيق جدا من المواضيع اذ تمثل غالبية اعماله تقريبا خيولا وفرسانا مستوحاة عموما من الصور الفوتوغرافية الاعلانية او من الصور التي تسجل لفارس ممتط صهوة جواده الفائز وقد امسك باللجام صاحب الحصان او مدربه باعتزاز وكبرياء .. وتحول ماكلين وغدا صورة عن **جورج ستوبس** (٢٧) معاصر مع اختلاف بسيط انه لم يعمل كما يبدو لاصحاب الخيول الفائزة بالجائزة الاولى ، وانما كان بالاحرى يتفحص عالما خيليا بافتتان ساحر مما يجعلنا ننزع لاتهام فكره البورجوازي وذوقه الرديء وحري بنا لكي نصدر حكما مماثلا ان تقرأ في لوحاته شيئا ما لاوجود له في ذهن الفنان . ان مايهمه ، اكثر من اي شيء اخر على الارجح ، هو التمرين الذي يقتصر **على النقل » باليد « للنسخة الاصلية حصيلة الوسائل الاليـة » .**



دوان هانسون

(٢٤) مارسيل ديشامب « Duchamp » فنان فرنسي (بلانفيل ١٨٨٧ ـ نويللي ـ سور سين ١٩٦٨) اقتربت محاولات هذا الفنان بعد مروره بالوحشية والتكعيبية من المستقبلية من خلال لوحته عار ينزل السلم ١٩١٢ اذ نجد فيها الحركة وقد حللت الى مراحل متتابعة للتعبير عن الزمن والمكان ولكن مارسيل ما لبث ان ابتعد عن التصوير فقدم منذ عام ١٩١٣ أعماله المؤلفة من أشياء جاهزة ورخيصة وعرضها كما هي (مجفف القوارير ١٩١٤ ، المبولة بعنوان (النبع ١٩١٧) وعرض لوحات لفنانين آخرين بعد تعديلها أو اضافة شيء اليها (الجوكندا ل. هـ. و. ك ١٩١٩) كما عرض اشياء « نقيض الفن » وكأنها تطوير اصيل لمبدأ « الشيء النافل » مثل عمله : (مارسل جان) واعتبرت هذه الاعمال من التيار الدادي الذي تعاظم واتسع في نيويورك بعد وصول مارسيل اليها وذلك عام ١٩١٥ . أصبح علم الجمال اخلاق ، الفن حركة

ان كنا ميالين لنكران وجرد أي مضمون اجتماعي في أعمال ماكلين فالامر لايمكن تعميمه على كبار الفنانين الهيبرياليين الاخرين . أربعة من الفنانين هم : **روبرت كوتنغهام وريتشارد ايستس وجون سالت ورالف غوينغز** اننا نعاين في اعمالهم تأثرا يسهل كشفه بأبرز السمات في الحياة الامريكية المعاصرة .

ان **كوتنغهام**(٢٨) مصور أظهر عمله مجددا العلاقات الوثيقة القائمة بين الهيبريالية والفن الجماهيري ـ البوب آرت ـ بخصوصية هي « الرمز » : اذ نقل كلمات وحروفا تزين طنف دور السينما وواجهات المخازن الكبرى لمدينة نيويورك مسقط رأسه . **انه يقدم لنا** اذن شكلا جديدا من اشكال السحر الذي تمارسه الكلمة المكتوبة والاعلان على الفن الجماهيري . ان ـ الحروف ـ الرموز التي اختارها كوتنغهام مرئية بالطبع عبر عدسة التصوير، لقد استخدمت الآلة لغرض قطع تعسفي يسلب تارة كل ما في الاحرف من معنى ويمنحها تارة اخرى معنى يغاير ما كانت عليه في الواقع، كما هي الحال في كلمة مارت التي تحولت بحيلة مخادعة الى فن ، ان اسلوب **كوتنغهام** المبسط يمنح عمله مظهرا **يؤدي بدوره الى ابراز ارتباطها مع التبسيطات القاطعة الصفة المميزة للفن الجماهيري ـ البوب آرت ـ .**

من سمات أعمال كوتنغهام المثيرة طابعه الحضري الصميم . كما هي الحال ايضا في أعمال **ايستس**(٢٩) .

ان أعمال **ايستس** هي من أعقد أعمال الفنانين الهيبرياليين الواردة على صفحات هذا النص من وجهة نظر شكلية وهذا امر كاف التقريب أعماله من التصوير التقليدي. استخدم **ايستس** كزملائه الشفافات الملونة مادة اولى، فلم يكتف بأن أخضعها لتدقيق صارم وانما اختارها ايضا بعناية خاصة للغاية . ان ايستس هو **شاعر المدينة المتلألئة لابنية نيويورك بآلاف انعكاساتها وارتداداتها الملتمعة التي تمارس عليه سحرا مستحوذا كالسحر الذي ينتابه في مشاهدته للالعاب الضوئية في متاهة المعدن المتوهج في المترو . واذا مابدا شخص ما في أعماله فان هذا الشخص لايحتل الا دورا ثانويا : خيال مشوش يتراءى داخل حانوت او مقهى اوبالاحرى صورة مرتسمة على واجهات احد المخازن بشكل شبحي .. ان موضوع لوحات ايستس هو العمارة وليس الاشخاص .**

اذا تفحصنا اعمال ايستس عن كثب نكتشف على الفور بأنه قد أجرى العديد من التنقيحات على الصورة الفوتوغرافية المختارة ، وأن هذه التعديلات مكرسة ، كما هي الحال عند **ليشتنشتاين** ، لترجيح كفة النظام على الفوضى ، استخدم ايستس ببراعة هندسة معقدة من السطوح والزوايا . ففي جميع تكويناته يستتر انتظام تجريدي معقد كما هي الحال نوعا ما في تكوينات **كاندينسكي**(٣٠) . وفي الواقع فان اسلوبه يشبه الى حد بعيد أساليب كبار فناني العمارة في العهود الغابرة وبخاصة أسلوب أشهر فناني هولنده في عمارة الكنائس للقرن السابع عشر **بيوتر سينفردام**(٣١) . ان سينفردام مثل **ايستس** فنان يستنبط من موضوع واحد محدود ظاهرا عددا وافرا من التأثيرات المتنوعة .

رالف غوينغز(٣٢) من كاليفورنيا وقد كان لاعماله بالنسبة لمناظر كاليفورنيا كما كان لاعمال ايستس بالنسبة لمدينة نيويورك . **احتلت السيارة مكان الصدارة في لوحاته ، فوق خلفية تمثل عموما حوانيت بسيطة ومطاعم حقيرة أو محال لبيع الحلوى التي تصطف على جوانب الطرق السيارة العريضة لمدينة كاليفورنيا ، وعليه فان تشابها يفرض نفسه على نحو ما لكي يكون قائما بين اعمال غوينغز واعمال احد فناني البوب آرت في كاليفورنيا الا وهوادوارد روشا(٣٣) الذي جذبته هندسة**

تؤكد مسؤولية الفنان الاخلاقية . ولكن الفنان في لوحته القماشية الاخيرة المسماة : **أنت ... ي (١٩١٨)** قد أبعد كل محاولات فناني الطليعة ، وشرع في انجاز لوحة على صفيحة زجاجية بعنوان « المتزوجة يعريها عزابها » وهي من أعظم أعماله . اهتم **مارسيل** بالالعاب البصرية وساهم في بعض النشاطات السينمائية وعند ذاك انقطع الفنان نهائيا والى حد ما عن مساهمته الرئيسية في الفن الحديث باستثناء عمل قام به خفية من عام ١٩٤٦ ولغاية ١٩٦٦ في فن جو المحيط وقد اعلن عن هذا العمل بعد وفاته (بالنظر الى): ١ ـ الشلال ٢ ـ غاز الاضاءة) ، ولكن محاولة الفنان القضاء على عبادة التحفة الفنية وعلى عبادة الفنان دفعة واحدة قد استخدمت في جميع الاحوال لاحياء فن ما بعد الحرب : ان الفن المرتجل ـ الفن الذي يتدخل في خلقه الجمهور ـ والفن الجماهيري والفن التصويري هي من بين ورثته .. وقد استأثر متحف فيلادلفيا بأهم أعمال الفنان . « المترجم عن اللاروس »

(٢٥) تشوك كلوز « Close » : (مونرو ١٩١٠) مصور امريكي يعيش في نيويورك وعضو في جماعة الهيبرياليين ، عمل في اطار تصوير ما بعد البوب ـ البوب ـ المتأخر ـ يلتمس النقل عن واقع قدمته وسائل الانتاج الحديثة (في التصوير الضوئي والتصوير الروتوغرافي) لتتسم الصورة حينئذ بطابع مقولب / مصنع / « اكثر حقيقية من الحقيقة » عبر تشويه متبلور متأت عن رؤية تختلف عن الرؤية البصرية الفعلية .

(٢٦) ريتشارد ماكلين « Richard Mclen » : (واشنطن ١٩٣٤) مصور أمريكي درس في معاهد وجامعات مختلفة وعاش بأوكلاند في كاليفورنيا ينتسب للاتجاه الهيبريالي كما عرف عنه مصورا من مصوري الواقعية الجديدة .

(٢٧) جورج ستوبس « Stubbs » مصوّر حيوانات ، حفار ورسام انكليزي (ليفربول ١٧٢٤ ـ لندن ١٨٠٦) عشق التشريح

مضخات البنزين الامريكية . يستخدم غوينغز في عمله كالاغلبية العظمى من الفنانين الهيبرياليين مرشةالرسم التقنية المستخدمة في الاصل في مراسم الرسوم الاعلانية والتي تعطي جودة متقنة ليس لها هوية شخصية اطلاقا . ونستنتج بالفعل ان غوينغز قد اختار ان يصور منظرا ما دون ان يحاول مطلقا تجميله ، وهو بذلك يفوق ايستس ، لكي يعلن انه هو أيضا عدميا في بحثه عن مواضيع « مرفوضة » كالكثيرين غيره من الفنانين الرواد قبله . ويعني هذا من وجهة نظري الخاصة : افتراض ما هو موضع جدل بأنه حقيقي . لم يفكر بأن على الفنان وبخاصة مصور المناظر الطبيعية صياغة الجمال بالاعتماد فقط على ما اعترف به مسبقا بانه جميل الا بحلول المدرسة الرومانسية . ومع ذلك فان هذه القاعدة حتى المرحلة الرومانسية قد انتهكها الفنانون بمقدار ما صانوها . صور **فيليب دي لوثر بورغ**(٣٤) عام ١٨٠١ **كوالبر وكدال** في الليل محققا بذلك عملا فنيا تجاه أسوأ أخطار الثورة الصناعية . كما أنجز تورنر(٣٥) في وقت متأخر تحفته الفنية الرائعة « بحار ينقل الفحم تحت ضوء القمر » كنشيد يمجد جمال منطقة تين الصناعية وواقع الامر ان الفنانين كانوا ميالين للانكباب على المواضيع « الاصيلة المبتكرة» أي المواضيع التي لم تثلم أصالتها المحاولات السابقة لفنان اخر . على الاقل هذا ما كانوا يفعلونه غالبا لاان يختاروا موضوعا ذا طابع « فني » مضمون نجاحه مقدما . كما أننا نجد عند أكثر الفنانين أصالة وجراة ميلا واضحا للبحث عن مواضيع تبدو لهم من خصوصيات عصرهم المعاش ليتمكنوا بالتالي من عرض آرائهم بمجتمع هم منه . نجح غوينغز وفنانو كاليفورنيا الاخرون على التأكيد، حتى ولو كان ذلك باسلوب لاطموح له البتة على **ان الفن قادر على القيام ببعض المهام التي اعتاد الناس على وكلها اليه . ان كان الفنان نفسه هو من اختار هذا المنحى بمحض ارادته .**

الفنان الهيبريالي الذي تتضمن اعماله مضمون رمزيا هذا الانكليزي المغترب **جون سالت**(٣٦) ، والسيارة هي الموضوع المفضل لديه وهو في هذا الامر لا يشبه غوينغز فحسب وانما يشبه ايضا العديد من فناني هذه المدرسة الاخرين ، مثل **ريتشارد بيختل ودون ايدي . ولكن سالت لم يصور عرباته في تحركها وانما رسم اكداسا مهشمة لمقابر السيارات الامريكية. ويتجلى ذلك حتى في اختياره تصوير احدى سيارات السكن المتنقلة الضخمة التي ترمز بعمق الى سهولة الحركة واوقات الفراغ في امريكا ، اذ صورها في حالة من الاهمال الظاهر واحاطها بالنفايات : برادات قديمة ومكائن تنظيف بطل استعمالها . ومن الغريب الا نرى في هذه اللوحات انعكاسا مقصودا لوفرة الانتاج ونفايات الاستهلاك .**

لايمكننا ان نفسر جميع الاعمال المنضوية في لواء الهيبريالية بالطريقة نفسها ، وكما راينا آنفا استحالة تطبيق هذا الشرح على اعمال الفنان شوك كلوز وقصوره في التعرض لنتاج ستيفن بوزن (٣٧) الغريب . اخذ بوزن أشياءتافهة ، كما هو الامر بالنسبة للوحة المعروضة شرائط وقفص عصافير « متصنع التذوين» واخضعها لتحليل صارم . ان هذا الاختيار الدقيق مكرس كما يبدو لابراز الاحساس بالاغتراب الذي يعاني منه الفنان . هناك موضوع آخر يتمتع بحظوة بوزن وهو شكل من اشكال الطبيعة الصامتة مؤلف من مجموعة من العلب والورق المقوى المغطاة بقماش . وهنا ايضا وانما بطريقة مكشوفة اكثر يرغب بوزن ان يفهمنا كيف يمتزج ويتشابك الغامض مع المالوف .

الفنان البارع الآخر ذوالمواهب الاكثر تعددا وسحرا هو **هوارد كانوفيتز**(٣٨) . ولاعماله ايضا وجوه عديدة يصعب تصنيفها . ان له أعمالا باهتة غير معبرة كلوحة « حفل الافتتاح » التي يمكن اعتبارها وليدة البوب آرت واعمالا اخرى مثل « جدار مدهون » و « مقعد حوض الماء » لها طابع ميتافيريقي وتدين بالكثير كما يبدو للفنان

وابتدأ كمصور للوجوه .. نشر عام ١٧٦٦ بحثا حول تشريح الحصان ١٧٥٦ — ١٧٦٠ . وغدا أشهر مصور للحيوانات في عصره وصور أيضا فرسانا ومشاهد صيد وبعض مشاهد تاريخية . كان محافظا ومتزمتا ذا احساس كلاسيكي في تكويناته .. تمكن ستوبس بأسلوبه الاملس والدقيق من خلق طابع غريب سحري ودرامي وبخاصة في لوحته الاثيرة (« أسد يهاجم حصانا ١٧٦٥ ») .

« المترجم قاموس روبير »

(٢٨) كوتنغهام « Cottingham » (بروكلين ، نيويورك ، ١٩٣٥) مصور أمريكي يعيش في لوس انجلوس ودرس في نيويورك وينتمي للتيار الهيبريالي .

(٢٩) ايستس « Estes » : (ايفانستون ايللينوا ١٩٣٦)

مصور أمريكي وممثل للتيار الهيبريالي ينزع الى الكشف عن واقع الصورة القاسي بواسطة التصوير الزيتي ، ذلك الواقع الذي ثبتته وقولبته وسائل الانتاج الحديثة في التصوير الفوتوغرافي والتصوير الروتوغرافي — بتثبيتهما اللحظة المحتجزة في آنيتها .

(٣٠) فاسيلي كاندينسكي « Kandinsky » : فنان فرنسي من أصل روسي (موسكو ١٨٦٦ — نويللي — سور — سين ١٩٤٤) مصور ورسام وحفار ومنظر فني درس الحقوق وأحب الموسيقى والتصوير . اهتم لفترة بالفن الشعبي الروسي وتعرف في عام ١٨٩٥ على اعمال الفنانين الانطباعيين وتأثر بأكثر لوحات مونيه تجريدية (أكداس القش) . انقطع في عام ١٨٩٦ عن عمله في القضاء وانكب على دراسة التصوير فأقام في ميونيخ حيث تأثر بالافكار الرمزية



هانسون

ماغريت (٣٩) . ان هذا المنحى الخطوة نحو السحري والمفاجىء ؛ هو المنحى الذي سلكه الفنان في اخريات حياته . اظهر كانوفيتز انه يمكن العناصر غير منطقيـة ان تحيا من خلال وسائل تعبيرية واقعية تماما في ظاهرها وتغذي براعة الفنان التقنية القفزة المفاجئة في اللامعقول التي تمت في العديد من انجح اعماله . فهو على الرغم من مهارته الخاصة في نقل مؤثرات الخداع البصري فانه لم يسمح لهذا الخداع (كما هو الحال غالبا) بالسيطرة

وفي عام ١٩٠١ اسس فريق (لافالانج) الذي دام ثلاث سنوات وتعرف خلالها على **بول كلي** ، ثم ذهب الى اوربا والى تونس وعاد بعد ذلك الى ميونيخ ليؤسس مع زميله **يافالنسكي** خلال هذه الفترة النشيطة والخلاقه والفنية بالتأمل « رابطة الفنانين الجديدة » ثم اسس بعد لقائه بفرانز مارك « جماعة الفارس الازرق » التي لعبت دورا هاما في تطور الفن الحديث . كان يصور حينذاك مناظر طبيعية او مشاهد تضم أشخاصا بتكوينات حرة للغاية والوان حادة موضعة بلمسات مائلة غالبا . تكشف هذه الاعمال عن تفسير للطبيعة في تخوم الوحشية والتعبيرية ونزوع للتحرر من الاعتماد على الواقع . ان أكثر أعماله تؤكد على تخليه عن الموضوع أو التشخيص ويمكن ان نعتبر أعماله المائية التي رسمها في عام ١٩١٠ من الاعمال التجريدية الاولى المقصودة ـ التجريدية الغنائية ـ . وفي المرحلة نفسها كتب كاندينسكي مؤلفه « الروحانية في الفن » وقد كشف من خلاله عن العلاقةما بين التعبيرية الفنية والنزوع ذي الطابع الروحي .. مناهضا مفهوم الشكل الخالص في الفن . كان كاندينسكي يدعو الى الفن اللاتشخيصي الذي يترجم تشكيليا دخيلة الفنان مشيرا الى القيمة الرمزية للالوان والاشكال القادرة على نقل الانفعالات دون اللجوء الى الشرح . عاد الى روسيا عام ١٩١٤ ولعب دورا هاما في الثورة كمنظم ومحرض : أسس عام ١٩١٩ متحف الثقافة التصويري وفي عام ١٩٢١ أسس أكاديمية العلوم الفنية وقـام بالتدريس في جامعة موسكو عام ١٩٢٠ . ثم تركها عائدا الى المانيا حيث درس في الباوهاس من عام ١٩٢٢ ولغاية ١٩٣٣ ونشر عام ١٩٢٦ « النقطة والخط وعلاقتهما بالسطح » . نزع خلال هذه الفترة ، تحت تأثير التفوقية والبنائية ، الى هندسة أشكاله ومنح تكويناته

على التكوين الذي ادرج فيه .

ان من المظاهر الغريبة للهيبريالية التي بلغت أوج تطورها تأصل جذورها بثبات في الولايات المتحدة حتى ان الفنانين الانكليزيين **مالكولم ورلي وجون سالت** انتزعا مجدهما بممارستهما هذا النوع من الواقعية الامريكية المتأصل بعمق والمصان بعناد حتى في السنوات الاولى من القرن العشرين في الوقت الذي عرفت فيه الاساليب الواقعية انحسارا شاملا نوعا باستثناء الاتحاد السوفيتي **والسبب الثاني ليس بتاريخي وانما اقتصادي . فالهيبريالية اسلوب خضع على الدوام لدعم وتشجيع الخاصة من انصار الفنون ، على العكس من الاساليب الحديثة الاخرى المعاصرة . والولايات المتحدة هي البلد الذي يمكن ان نجد فيه اكبر احتياطي متبق من رعاة الفنون والاداب .**

ومن الممكن بالطبع ان نجد سببا ثالثا ، يقال ان الطابع « المغلق » الغريب للفن الهيبريالي هو انعكاس سياسة امريكا (نيكسون) المحافظة المتخدرة . وقد استجاب الفن لركود السياسة بتطويره لما يشبه القوقعة العازل البراق للتقنية .

وتاكيدا لهذا الاستدلال علينا أن نشير الى واقع ان المكان الوحيد الذي نجحت فيه جماعة واقعية ذات شان على الظهور في السنوات الاخيرة هو اسبانيا . وكلوديو برافو(٤٠) هو من اشهر الواقعيين الاسبان (انه بالحقيقة من تشيلي مقيم في اسبانيا) اذ تذكرنا أعماله كثيرا بمعاصريه من أمريكا .

حتى الآن لم أتحدث عن النحاتين الهيبرياليين . يبدو النحت الهيبريالي على الرغم من وجود البعد الثالث ، غريبا بشكل مزعج ، وبخاصة ان اعتقدنا بأن التصوير الهيبريالي قد اهتم كثيرا بايهامنا بالبعد الثالث على مساحة مستوية . فقد حرص النحت دائما حتى في العهود السالفة (في القرن السابع عشر مثلا) حيث اهتم الفن الاوربي ايما اهتمام بالواقعية ، وحرص على ان تقوم بينه وبين موجة الحياة العارمة مسافة ما .

ان النحت الهيبريالي الامريكي المتمثل في أعمال **جون وي اندره ودوان هانسون** يهدف بالفعل الى صدم المشاهد ومفاجأته بمظهره المزعج ، الوقح نوعا ما ، بينما تكون ردود فعل المشاهد نفسه مختلفة على الارجح حيال عمل من اعمال المصورين الهيبرياليين مهما كانت درجة الخداع البصري فيه . تطرق الناقد والفيلسوف الاسباني **اورتيكادي كاسيت** في حديثه عن الفن الواقعي في العشرينات (الفن الذي كان منحطا في كل مكان) الى موضوع المنحوتات الشمعية قائلا : **ان للوجوه الشمعية تأثيرا خاصا علينا لانها لاتمت بصلة بالتصور - المعنى المجرد - ، لا بالفن ولا بالحياة .**

أليس النحت الهيبريالي اكثر من مجرد مجسمات



طابعا اكثر بنائية (المربع الاسود ١٩٢٣) واعتمد تحليلا اكثر منهجية للعناصر الشكلية مركزا على قوة تعبير بعض الاشكال البسيطة (المثلث ، النقطة ، المربع ، دبخاصة الدائرة) ملتمسا تأثيرات التوتر والتناقض والايقاع .. فاسحا المجال واسعا أمام شطحات الخيال ، ثم أخذت الوانه تتسم بطابع براق ومثير وأصبحت خطوطه ملتوية ذات مظهر عضوي وبنائي .. حاملا لواء الفن اللاتشخيصي ومحاولا أن يجمع في لوحته عفوية الغريزة الخلاقة والتحليل العقلاني للعناصر الشكلية . استطاع كاندينسكي ان يفرض نفسه واحدا من أعظم الفنانين التجريديين .

« المترجم عن روبير »

(٣١) بيتر سينردام « Pieter Sanredam » : فنان هولندي ولد عام ١٥٩٧ وتوفي عام ١٦٦٥ ابن وتلميذ الحفار جان بيرترز .

(٣٢) رالف غوينغز « Goings » : (كورننغ ، كاليفورنيا ١٩٢٨) مصور أمريكي درس في معهد الفنون والحرف في كاليفورنيا حتى عام ١٩٥٣ وفي معهد ساكر مينتو حتى عام ١٩٦٦ وينتسب الى

شمعية تتماشى والذوق اليومي تتبوأ باحتلال مكانها بين الروائع الفنية ؟ اننا ميالون للاجابة بنعم . فهي من وجوه عدة اكثر واقعية واقل ايهاما وخداعا من المنحوتات الشمعية في متحف السيدة توسو . وخلافا لما جرى عليه الاعتقاد مثلا فان تماثيل الشمع لم تقولب على الجسد الانساني في حين ان النحت الهيبريالي عد تم بجمع القوالب المجهزة بهذه الطريقة . ان اعمال اندره وهانسون من الناحية التقنية مشتقة من طريقة جورج سيكال(٤١) . فلم يقم هذان النحاتان الا بالعودة الى طريقة سيكال في صب القوالب على الجسد الانساني واتقانها . واليوم ينبعث هذا الكائن لا بوصفه نسخة شاحبة خرقاء للنموذج الحي وانما تمثالا تام الصنعة في كل خلية من خلاياه وقد نسق والون ليحاكي الحياة فزود بشعر واهداب حقيقية وبزوج من العيون الزجاجية بل وبالثياب ان لزم الامر .

جرد الفنان اندره(٤٢) أشخاصه من ثيابهم . فكانت عارياته نسخا محببة اعتمد بنقلها على طلاب المرحلة المتوسطة الامريكان بجمال طلعتهم واكتمال بنيتهم . ولكن هذا الامر لايتكشف من خلال النسخة انها **تخون بطريقة او باخرى طبقتها الاجتماعية وموطن اصحابها من خلال التفاصيل في تسريحتهم ووضعيتهم وتعبيراتهم** ، والحقيقة ان اعماله تثير فينا بعض النفور اذا ما فكرنا بأن هذه المنحوتات ليست الا اشخاصا واذا ما كشفنا عن مماثلتها للواقع بينما يسهل علينا انْنزعم بأنها تتجاوز على اي حال الوجوه الشمعية الشديدة الشبه بها . يقال أن احدى السمات التي تسم الفن الحديث « بالحداثة » **هي رغبته في هدم الحاجز الذي يفصل الفن عن الحياة . وبناء على ذلك فان عجلة الدراجة في لوحة ديشامب هي في وقت واحد معا عملا فنيا وعجلة لدراجة** ، وكذلك فان علبة بريللو دي وارهول تبقى علبة خاصة ببريللو وهلم جرا .. ولم تقم اعمال اندره الا بتأكيد هذه النظرية ، وهذا كما يبدو افضل ما يمكن ان يقال عنها .

يعرض دوان هانسون(٤٣) علينا حالة مختلفة . وان اقصى ماقام به انه قدم لنا صالة ملأى بالوجوه الامريكية راقبها الفنان ببراعة وعالجها غالبا بقسوة . كما كان بين الحين والاخر ينكب على عمل معد بعناية (احدى هذه المنحوتات تمثل : فتنة عنصرية) ولكن نجاح هذا العمل كان عموما اقل من القليل .

ترتكز طموحات **هانسون** بأن يكون فنانا على اعتبار اهليته التقليدية في الملاحظة والتوليف اذ يستحيل على اية مدبرة منزل امريكية ان تجسد كل مدبرات المنازل الامريكيات بمثل هذه الامانة المتجلية في رائعته الفنية **(امرأة وعربة المؤونة)** .

كان للفنانين الاوربيين تأثير على التصوير الهيبريالي لم يبلغه قط تأثيرهم على النحت الهيبريالي . ومن الممكن أن يستثنى الى حد ما من هذه القاعدة النحات البريطاني الشاب **جون دايفز**(٤٤) الذي استخدم تقنية النحاتين **اندره وهانسون في القولبة على الجسد الانساني ، كما استخدم قماشا حقيقيا ليصنع منه ملابس منحوتاته على الرغم من تحويلها الى ملابس صلبة لتكون أقرب في صياغتها الى النحت والتشكيل .**
لم يلجأ **دايفيز** الى تلوين اشخاصه بألوان الحياة وانما قدم لنا على العكس من ذلك نسخا رمادية اللون وهي

فريق الهيبرياليين من المصورين الامريكان .

(٣٣) ادوارد روشا « Ruscha » : (اوماها نيبراسا ، ١٩٣٧) مبدع فني امريكي يعيش في لوس أنجلوس انتقل من اسلوبه الشخصي في الفن الجماهيري ـ ذي الطابع الطبيعي نوعا ما ـ الى الفن التصويري الذي طوره مستعينا بالتصوير الفوتوغرافي . مختارات متواضعة عمدا جمعت بعد ذلك في نشرات تصنيفية مسلسلة ذات طابع تافه ، ساخر تارة ومأتمي تارة أخرى .

(٣٤) فيليب جاك ده لوثربورغ « Loutherbourg » : مصور وحفار انكليزي من أصل فرنسي (ستراسبورغ ١٧٤٠ ـ شيزويك ١٨١٢) ابن مصور المنمنمات فيليب جاك لوثربورغ الذي اقام في بداية القرن وانتقل الى باريس في عام ١٧٥٥ . اكتسب لوثربورغ الشاب خبرته من ابيه ثم تتلمذ على يد كارك فان لو والتحق اخيرا بمرسم ف. ج. **كازانوفا** الذي تحول فيما بعد الى مساعد له . استحوذ على اعجاب ديدر والناقد الذي امتدح لوحته المعروضة في الصالون عام ١٧٦٣ « معركة الفرسان » . عمل لأمير كوندة وساهم بوسومه في تزيين خرافات لافونتين . ثم ارتبط مع الممثل نماريك وأصبح مصمما لمسرح دروري لان حتى عام ١٧٨١ . اصبح عضوا في الاكاديمية الملكية عام ١٧٨٠ . صور لوثربورغ المشاهد الداخلية والحيوانات والطبيعة الصامتة والمعارك « معركة الاول من حزيران ١٧٤٩ لندن » . تأثر اولا بالفنانين الفلنديين ثم بالنيرلانديين ثم استحوذته مشاهد الطبيعة الحية .. ويحتوي متحف ستراسبورغ معظم اعماله وبخاصة مناظر العاصفة بالاضافة الى عمله الديني الغريب « المسيح عند سيمون » .

« المترجم قاموس لاروس في التصوير »

(٣٥) تورنر (جوزيف مالورد وليام) « Turner »
مصور انكليزي (لندن ١٧٧٥ ـ ١٨٥١) بدأ بالرسم المائي مع توماس جيرتان (١٧٧٥ ـ ١٨٠٢) وانجز العديد من الدراسات للريف الانكليزي . كان معجبا بـ كلود لوران (ديدون باني قرطاج ، ١٨١٥ ، الصالون الوطني) . اهتم بشكل خاص بالجو والضوء بلمساته المرتعشة التواقة الى اذابة الاشكال تدريجيا وبخاصة بعد

بالاضافة الى ذلك مزودة على الاغلب برموز غريبة : انف مستعار واشياء اخرى غريبة كالالواح الخشبية والاسلاك المعدنية . ان لدايفنز تبعا لذلك قرابة صميمة مع الفنانين السرياليين ، ان في اصول وقواعدالسريالية والهيبريالية علاقة لغوية واضحة . ولكن مافي اشخاص هذا الفنان من صدق غريب بعيد كل البعد عن الطابع المميز للسريالية الكلاسيكية .. فليس الامر اذنأمر عالم **الاحلام والاستيهام وانما هو عالم آخر يمتلك القدرة على التاثير وتحريك الشعور مباشرة .. انه امتيازلانجده غالبا عند فنان حديث .**

يبدو أن الهيبريالية كما سبق والمحت في بداية هذا البحث تمثل محطة في مسيرة الفن المعاصر .. وتبدو فترة الستينات (بقدر مايسمح لنا بالحكم على فترة لم تكمل مسيرتها بعد) انها تتميز بطرحها مجددا وبالحاح موضوع : الدور الذي تقوم به **الحداثة .**

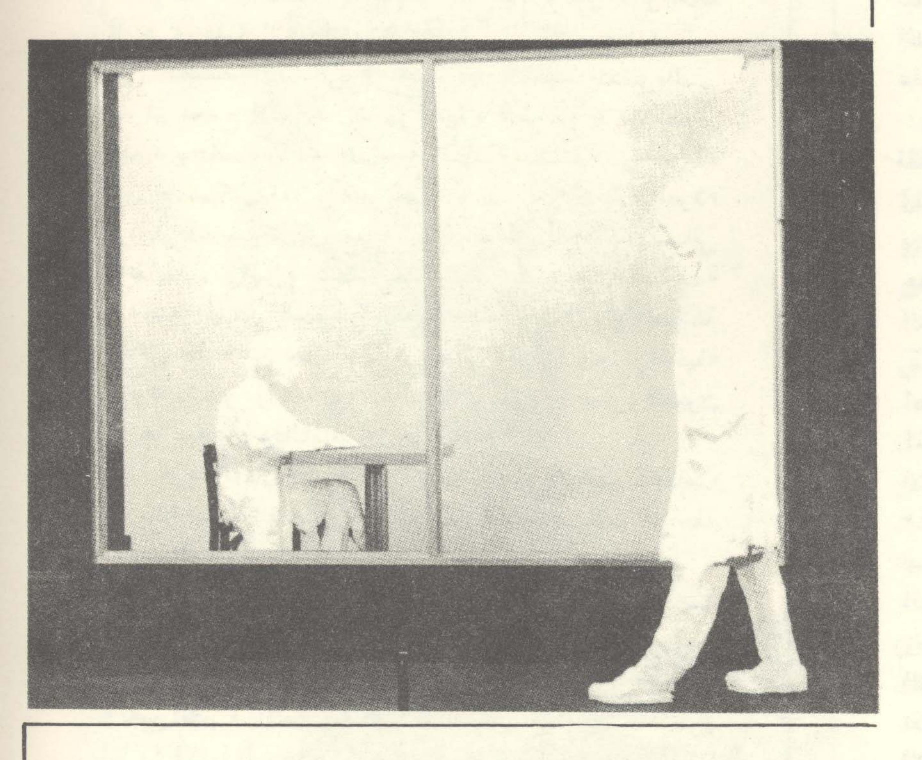
اوضح **ارفنغ هو** في بحثه الذي صدر عام ١٩٦٧ ان على الحداثة ان تناضل ابدا والا تحرز نصرا مؤزرا الى ان قال مؤخرا : **عليها أن تناضل كيلا تنتصر** وهذا تعليق آخر اضافه حديثا **دانييل بيل** الى الملاحظات المذكورة آنفا :

((تظهر الحداثة ، بجملها ، تماثلا بينا ومثيرا مع علم اجتماع أواخر القرن التاسع عشر . ان العقلانيه السطحية للظواهر ، في مفاهيم كل من ماركس وفرويد وبارتيو ، تكذب لا معقولية البنى التحتية للواقع .ويرى ماركس أن وراء عملية التبادل وسيرورتها تكمنفوضوية السوق ، بينما يرى فرويد أن في زمام الايجو(٤٥) المكبل يختبىء اللاشعور اللامحدود الذي تقوده الغريزة ، ويرى [بارينو] أن في أشكال المنطق تختفي البواقي المترسبة من العواطف والانفعالات اللاعقلانية .والحداثة تركز بدورها على فقدان الظاهر للمعنى وتجتهد للكشف عن البنية التحتية للمخيلة . ويتجلى ذلك بطريقتين : الاولى ، ذات طبيعة أسلوبية ، وهي محاولة التغلب على ((الفارق)) النفسي والاجتماعي والجمالي والالحاحعلى الحالية للتجربة وعلى تزامنها وطابعها المباشر ، والثانية ذات طبيعة موضوعية ،وهي الالحاح على الضرورة القصوى للذات ، للانسان باعتباره مخلوقا ((وجد اللامتناهي في ذاته)) ((وقد أكره على البحث في العالم الآخر)) .

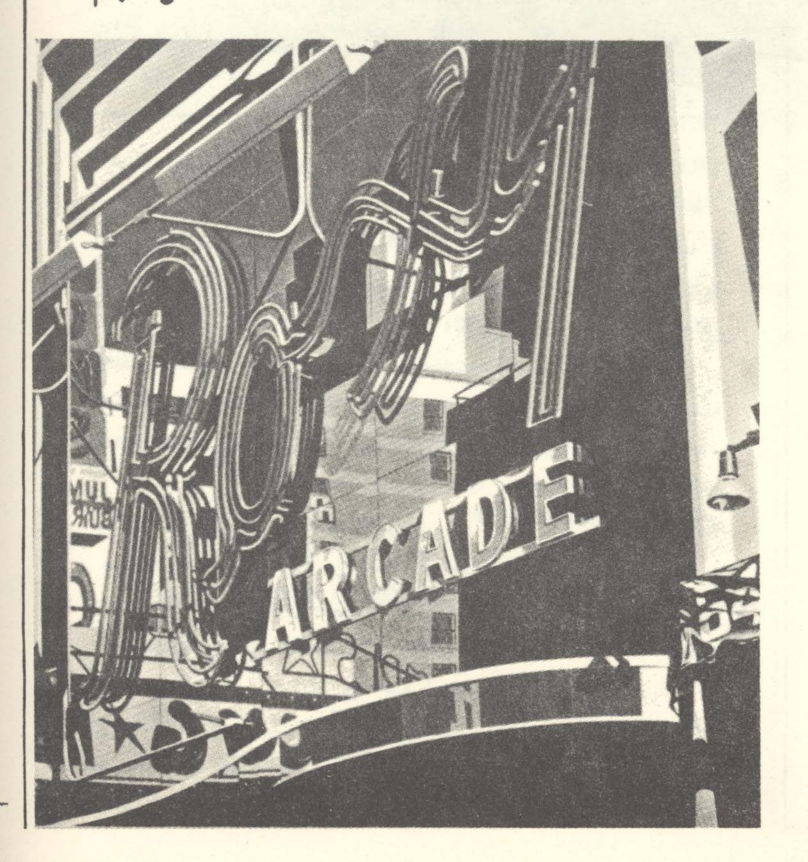
وكما لاحظ بيل بالفعل فان الحداثة بجوهرها **استجابة للتحولات الاجتماعية الكبرى التي حدثت في القرن التاسع عشر . وأن قدرتها الخارقة على البقاء والاستمرار تشكل واحدة من ابرز صفاتها على الرغم من تشديد الحداثة على ضرورة التغيير .**

ومع ذلك فان الامر لايخلو من دلائل (يشكل فن المينيمال في الستينات واحدة من أبرزها) تؤكد أن

جورج سيكال



كوتنغهام



الحداثة قد تحولت الى انماط وقواعد جامدة لدرجة انها بدأت تناقض طبيعتها الخاصة . ان اصرارالفنانين المعاصرين (او الاغلبية العظمى منهم) **على حقيقة انثورة الفنون لابد وان تتم متزامنة مع الثورة السياسية يناقض نفسه بنفسه ولم يلق قبولا منذ امد بعيد ، على الرغم من أهمية التأكيد على ان الفنانين قد وجدوا انفسهم مجبرين على المجاهرة بعناد بهذه الاكذوبة فهي بالنسبة لهم أسطورة لايمكن الاستغناء عنها . ولم تجانب فكرة توماس مان الصواب حينما قال : « ان الحداثة تعاني من انجذاب نحو الهاوية » :**

ومهما تكن صبغتها السياسية فقد لاحظت الحركة الحديثة على وحدتها بسبب حنقها البالغ على النظم الاجتماعية ، وانتهت نتيجة ايمانها بالرؤيا . ان مايضفي على هذه الحركة سحرها الدائم وراديكاليتها الثابتة هو خط سيرها (دانييل بيل) .

اذا ما بدأ التمرد على النظم الاجتماعية ـ نظرا لاكثر احتياجاته حيوية واهمية ـ بالتبعية للنظم نفسها التي يشجبها ويدينها فان قابلية تصديقه يتطرق اليها شك قاتل .

لايعني ذلك الا نعير انتباهنا لنجاحات الفن الحديث الاساسية لاعتمادها وعودا أنها خادعة . فقد صمد عصرا النهضة والباروك بنجاح واستمرا الى ما بعد تحطيم أطر الافكار التي اعتمداها اساسا لهما . ولكن الامر يعني من جهة اخرى ان الحداثة نفسها يجب الا ينظر اليها كشيء ما وليد الحاضر والانية وانما مثل شيء عليه لكي يكون مفهوما تماما ان يتكيف مع سياق تاريخي ليس أبدا السياق التاريخي الذي نعيش نحن فيه .

ومن أجدر الملاحظات التي يمكن ان نبديها بصدد الحالة التي نحن فيها ، ان فكرة«تقويض الفن وهدمه» الواعدة للغاية والقوة الباعثة على ما يبدو لكل أساليب الحداثة المتكررة لم تكن بالفعل فكرة « تقويض الفن »

سفره الى ايطاليا (١٨١٩ ـ ١٨٢٨) وقد بلغ هوسه بالضوء ذروته في لوحاته : « داخل بيتوورث ، ١٨٣٧ ، صالة تات » ـ « مطر أبخرة سرعة » ١٨٤٤ . وفي أواخر حياته تبدى فنانا متمكنا في استخدامه للالوان الصافية،واعتبر أحد كبار المبشرين بالانطباعية.

« المترجم عن أوفيس لاروس »

(٣٦) جون سالت « Salt » : (بيرمنهام ١٩٣٧) مصور انكليزي درس في لندن ويعيش في نيويورك حيث يقوم بالتدريس . وينتمي الى التيار الهيبريالي الامريكي .

(٣٧) ستيفن بوزن « Pozen » : (سانت لويس ، ١٩٣٩) درس في جامعة القديس لويس في واشنطون (١٩٥٨ ـ ١٩٦٢) ثم انتقل ليدرس في جامعات أخرى . يعيش في نيويورك . وعرض اعماله في ايطاليا خلال (١٩٦٥ ـ ١٩٦٦) وهو عضو في الحركة الهيبريالية .

(٣٨) هوارد كانوفيتز « Kanovitz » : مصور امريكي يعيش فينيويورك ، بشّربالهيبريالية الفنائية وقد عرض في الستينات الجسد الانثوي بطريقة واقعية للغاية ، يشبه في دقائقه الصورة الفوتوغرافية ويريد من خلال اسلوبه أن يشير الى التناقض ما بين الواقع والتحويل المثالي للشكل .

(٣٩) رنيه ماغريت « Magritte » : مصور بلجيكي (لسّين ١٨٩٨ ـ بروكسل ١٩٦٧)تردد على أكاديمية بروكسل للفنون الجميلة ، تعرف على المستقبلية عام ١٩١٩ وعلى كيريكو عام ١٩٢٢ ، صور أول لوحة سريالية عام ١٩٢٥ وساهم في نشاطات السرياليين البلجيكيين ثم اقام بالقرب من باريس من عام ١٩٢٧ والى عام ١٩٣٠ وشارك في نشاطات الفنانين السرياليين الفرنسيين . عرض الفنان على الرغم من علاقاته الحامية الوطيس معهم في جميع كبريات معارض السرياليين . أنجز خلال الفترة ١٩٥١ ـ ١٩٥٣ لوحة جدارية كبيرة في كازينو كنوك ـ له ـ زدت « المجال المسحور » التي لخص فيها مبادئه الرئيسية بأسلوب تقني تشخيصي غير شخصي ، وباتساق ملحوظ فيه من الرضوخ للارادة بمقدار ما فيه من الاستجابة لاملاء اللاشعور يقوم على استفسار منهجي للعلاقات بين الاشياء وبين حقيقتها غير الاكيدة ، بين صورتها الظاهرة ومحتواها التصويري واحيانا أخرى بين الكلمات التي تعنيها : مواجهة بين الاشياء فتحت بطريقة غريبة أبواب الخيال عن طريق وحدتها واختلافاتها القصوى .

« المترجم عن أوفيس لاروس »

(٤٠) كلوديو برافو « Bravo » : (فالباريزو ، تشيلي ، ١٩٣٦) . مصور تشيلي . يعيش في مدريد ينتمي الى التيار الهيبريالي . اشتهر بعارياته : لوحة آدم وحواء التي عرضها بنسختين فصور في الاول آدم وحواء من أمام وصورهما في الثانية من الخلف ، كما عرف أيضا من خلال لوحاته للوجوه التي تميزت بواقعيتها التحليلية والهادئة .

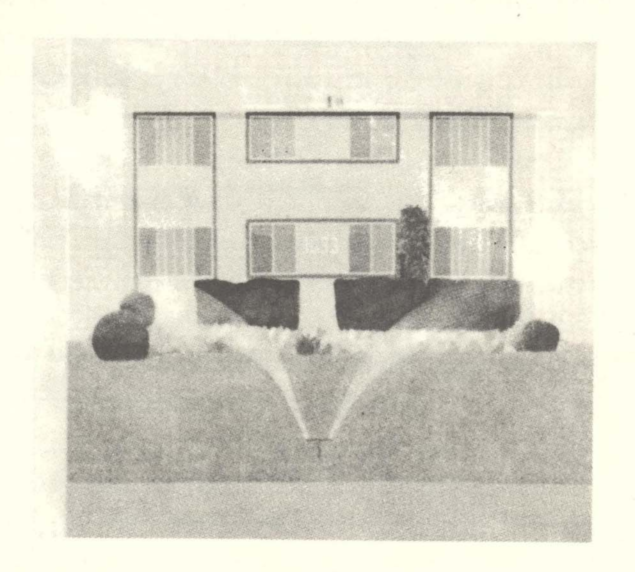
(٤١) جورج سيغال « Segal » : نيويورك ١٩٢٤ نحات مأريكي . ارتبط بظاهرة البوب آرت وأنجز منحوتات انسانية مصبوبة بالجص ، التقطها وهي تقوم بحركاتها الشعائرية وفي ظروف اعتيادية .. مع رغبة في الاشارة الى غفلية الحركة التي انجر اليها مجتمع اليوم . وتعود أعمال الفنان الاولى المماثلة الى عام ١٩٦١ . شارك مع ثلاثة فنانين آخرين في عام ١٩٦٤ بمعرض أقيم في صالة سيدني جانيس في نيويورك .

التي ألفت نفسها آنئذ سيدة الموقف وان كنا في ذلك نبتعد عن اللغة الفنية ومهما بلغ هذا الابتعاد . وقد كان للحوافز التي ضربت جذورها عميقا في الفن اوفر الحظ في ان تدوم طويلا بدوام المجتمع الانساني . ان الوسيلة الوحيدة لتقويض الفن هي تقويض المجتمع نفسه ، انها احدى البواعث التي تفسر قيام فناني الطليعة بحملتهم ليس فقط ضد النظام الاجتماعي القائم وانما أيضا ضد وجود الكيان الاجتماعي ذاته .

وعلى الرغم من كل شيء فان المجتمع من يعلمنا تفسير الفن ، وهذا صحيح على اي حال صحة راي الفن المغاير الذي نتعلم من خلاله تفسير المجتمع وفهمه . يقدم الينا الفن المعاصر « الصورة المرآة » للمخاوف والتناقضات القائمة في المجتمع الاوربي منذ فترة مابعد الحرب العالمية حتى اليوم .

يصعب التكهن بما أجمع عليه فن الربع الاخير من هذا القرن ، ويستحيل أيضا التنبؤ بما سيقدمه الفنانون في العقود الاولى من الالف الثالثة للميلاد . ويقيني الوحيد على الارجح ان أعمال المستقبل ستختلف تماما عن أعمال اليوم التي تكون آنئذ قد احتلت مكانها كشواهد تاريخية واجتماعية وجمالية لمواطن القوة والضعف لمنتصف القرن العشرين . اما التنبؤ الوحيد الذي أجازف بالقيام به ، مع بعض التردد أيضا ، أن شيئا ما مختلفا سيحل عند ذاك محل مفهوم الحداثة الحالي ولكننا مازلنا غير قادرين على الكشف عن جوهر طبيعته .





(٤٢) جون دي اندره « De Anderea » : (دينفر ، كولورادو ١٩٤١) فنان امريكي يعيش في دينفر . درس في جامعة كولورادو . هيبريالي . أنجز منحوتات من البوليستر الملون ، عن قوالب كاملة لاشخاص في حركات طبيعية ، مثل عمله : الزوجان أردن اندرسن ونورا مورفي ١٩٧٢ وقد عرض هذا العمل وأنجز في كاسيل عام ١٩٧٢ .

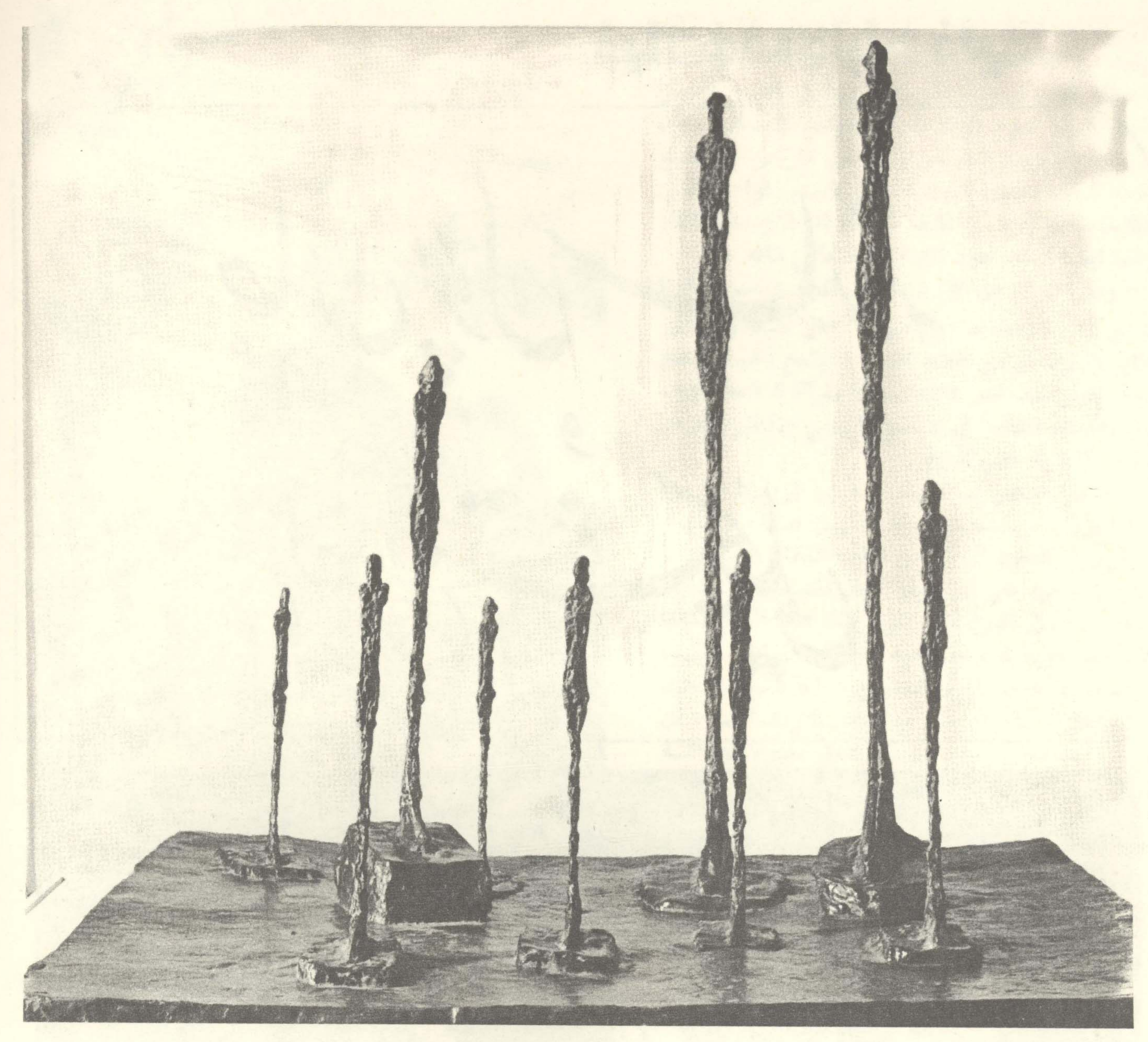
(٤٣) دوان هانسون « Hanson » : (الاسكندرية ١٩٤٥) مصور امريكي ينتمي للتيار الهيبريالي : استخدم نماذج بلاستيكية وأنتج نماذج تنتمي لطبقات اجتماعية مختلفة وعرضها بأوضاع مبتذلة ليندد بسخرية لاذعة نمط الحياة الرتيب والموحد في المجتمعات الاستهلاكية .

(٤٤) جون دايفيز « Davies » : (تشوشير ، ١٩٤٦) نحات انكليزي درس التصوير في معهد مانشستر للفنون والنحت حاز على جائزة سانسبوري عام ١٩٧٠ وعرض في مدن أوربية عديدة وعرض مؤخرا في ايدمبورغ تقترب أعماله النحتية من أعمال السرياليين ، استخدم تقنية القولبة وعكس في أعماله تفاهة الحياة اليومية .

(٤٥) يمثل الايجو ما ندعوه عقلا وحكمة وهو الوسيط ما بين الابد (الغريزة) والسوبر ايجو (الضمير والمثل العليا) .

جان پول سارتر و الفن التشكيلي

إعداد : (الحياة التشكيلية)



تمهيـد :

لم يخصص (جان بول سارتر) للفن التشكيلي دراسة مستقلة ، ولم يترك كتابا عن (الجمال) أو (فلسفة الفن) يتضمن موقفا واضحا من التعبير الفني والجمالي ، لكننا نجد في ثنايا كتاباته ، ودراساته النقدية والفلسفية ، ما يمكن اعتباره نظرة فنية ، أو موقفا جماليا ، له تطبيقاته على الفن التشكيلي .

كما نجد في دراسته الهامة عن (المتخيل L'imaginaire) التي حلل فيها التخيل ، وتوصل الى أن الوعي يمارس التخيل على شكل ابداعي ، ولهذا يختلف عن (المدرك) ، ولقد ربط بين (التخيل) و (الجمال) أو الموضوع الجمالي ووازي بينهما ، واعتمد (سارتر) في هذه الدراسة على المنهج الظواهري في التحليل ، لتأثره بهذه الفلسفة في بداية حياته(١) .

وهو يتابع تحليلاته عن الفن في دراسة أخرى هامة له سماها (ما الادب) ، وفيها يتوصل الى ان الفن التشكيلي والشعر والموسيقى تتقارب وتتلاقى في مهمتها الابداعية ذلك لان الفنان والموسيقار والشاعر ، يتعاملون مع (الاشياء) لا (المعاني) أو (الدلالات) ، والاشياء تبدو مستقلة ، تدعونا لتذوقها بحرية تامة ، ولهذا لا يمكن للفنان التشكيلي أن يلتزم ، كالشاعر والموسيقي ، وان [النثر] وحده هو الملتزم .

وهاتان الدراستان تمثلان التجارب الاولى للكتابة عن الفن التشكيلي ، ويبدو (سارتر) فيهما (مُنَظِراً) ، بعيدا عن الدراسات التطبيقية الموسعة ، ولهذا السبب

نرى بأن دراساته النقدية ... عن الفنانين المعاصرين وعن الفن التشكيلي ، والتي تتناول فنانا ... أكثر أهمية ، لان سارتر قدم عدة معارض ، وحلل تجارب فنية مختلفة ، جمعت في سلسلة (مواقف)(٢) ، وهذه الكتابات تمثل محاولة لتطبيق نظريته في الجمال والفن المستقاة من دراستيه الآنفتين الذكر على تجارب فنية محددة ، ولعل أهم هذه الدراسات ، هي التي ارتبطت بمعاصريه من الفنانين الذين عايشهم ، مثل (جياكوميتي ـ وولز ـ كالدر ـ ماسون ـ لابوجاد ...) يضاف اليها دراسة هامة جدا عن الفنان الايطالي (تورنتورتو)، وهذه الدراسات تكشف لنا عن مدى التطور الذي حققه في (النقد الفني) حين عايش تجربة الفنان ، وعاينها عن قرب ، ونحن نريد أن نضيف الى ذلك بأن (سارتر) الذي ربط النقد بنظرية مستمدة من (الفلسفة الظواهرية) والتي تمثله كمنظّر للفن التشكيلي قد تداخلت مع النظرية الماركسية في النقد ، ونكتشف ذلك بوضوح في هذه الكتابات ، ونرى تطور فكره من (الوجودية) الى (الوجودية المركسة) ان صح هذا التعبير ، وهذا يتفق مع دراساته الفلسفية وتحليلاته السياسية ، وهذا يعني أن ولادة جديدة لشيء اسمه (سارتر ـ ناقدا فنيا تشكيليا) . وهو يعني بأن النقد الفني السارتري الذي برز للعيان في هذه الدراسات قد قدم لنا وجها آخر لعلاقة (سارتر) بالفن ، ولكنه ليس الوجه الوحيد له ، ذلك لان (سارتر) قد أثر على جيل من الفنانين المعاصرين له ، وكان تأثيره عميقا أحيانا ، وأخذ عدة ابعاد ، فالفكر الوجودي طبع مرحلة من مراحل الفكر الاوربي ، ولا يمكن أن نفهم بعض التجارب الفنية التشكيلية ، فترة الحرب العالمية الثانية ، وبعدها ، ما لم نرجع للافكار الوجودية، التي تسربت لاعمال الفنانين على شكل عفوي أحيانا ، وعلى شكل مباشر وإرادي احيانا اخرى ، اذ ربط بعض الفنانين تجاربهم الفنية بأزمة الفكر الاوربي الغربي بعد الحرب وقدموا ما يمثل المعادل الحسي الخارجي لقلق عميق عاناه الانسان وغربة ويأس طبعت جيلا بكامله .

ولهذا لا بد لنا من أن ندرس في هذا البحث أمورا ثلاثة هامة ، اولها : (سارتر ـ منظرا للفن التشكيلي) و (سارتر ـ ناقدا فنيا) و (سارتر ـ والفن التشكيلي المعاصر) ... حتى نتمكن من الاحاطة بكل جوانب العلاقة بين (سارتر) و (الفن التشكيلي) .

سارتر ... مُنَظِّراً

لقد أوضحنا أن (سارتر) في كتابه (المتخيل) قد



---

(١) فلسفة الفن عند سارتر للدكتور زكريا ابراهيم ، في كتابه فلسفة الفن في الفكر المعاصر .



حلل معنى الظاهرة الجمالية ، ورفض إعتبارها مادة أو شيئا مدركا وربط هذه الظاهرة بالخيال الذي يعني عنده الوعي ، وهو صفة النفس الابداعية ، لان المدرك عقلاني ، والمتخيل لا واقعي ، ان الخيال يفرض نفسه على العالم الخارجي ، فلا تكتفي النفس بادراك هـذا العالم ، ولا بتذكر الماضي ، بل تمارس بالخيال حريتها الكاملة فتقدم عالما خاصا .

ويفرق (سارتر) في كتاباته بين الاشياء الموجودة في العالم ، التي لا تملك أي معنى الا ما نعطيها ، وبين المعاني التي تعطى لهذه الاشياء من الانسان الذي يمارس حريته حين يصل لوعي عبث ومجانية الاشياء ، وهكذا يبدو (العمل الفني) مثل الاشياء .

وهو يجعل العمل الفني (شيئا) و (معنىً) ، والشيء هو (الاحجار) أو (الالوان) أو المادة ، القابلة لاخذ أي معنى ، على حين تبدو المعاني مفارقة متعالية تحلق فوق مادة الاشياء ، لهذا يبدو (شارل الثامن) هو الموضوع الجمالي في اللوحة وليست الالوان ، ولهذا فالموضوع هو الذي يثير الخيال فنيا لنتأمله ، والتأمل لا يرتبط بالجانب المادي وحده .

ويشرح (سارتر) نظريتـه في الابداع الفني ، والتذوق ، فالابداع هو تقديم **معادل حسي للصورة الذهنية التي يملكها الفنان ، وحين يأتي المتذوق يرى المظهر المادي للوحة ، ولا بد له من تصور اللوحـة وادراكها ، حتى يستثير الخيال فيصل لادراك الموضوع الجمالي** ، وهكذا يسري في أي لوحة عنصر لا واقعي من المشاهد ، يستدعي خيالا جديدا ، وعنصرا ايجابيا ابداعيا ، يقـوم المتذوق به حتى يصل الى (الموضوع الجمالي) ابتداء من الآثار التي تركها الفنان لنـا ، وكانت منطلق خيالنا ، وهكذا يعرف الفن على أنه **نداء يوجهه الفنان الى متذوق حر .**

ويقوم المتأمل بعملية ابداعية حين يتذوق ، ولهذا لا يكفي لتفسير العمل الفني ادراك المعطيـات التي أوجدها الفنان ، بل يجب ممارسة العملية الابداعية من قبل المتذوق ، وبالتالي يمارس المتذوق بخياله الحر عملية توليد (الموضوع الجمالي) ، وهكذا يظهر الموضوع الجمالي غائبا في صميم حضوره ، ولا يكتشف الا اذا تصدى له خيال آخر ، ويتغذى هذا الموضوع من العالم الذي خلقه الفنان . وتتفق هذه الآراء مع آراء سارتر الفلسفية في كتابه (الوجود والعدم) ، ذلك لان الموضوع الجمالي هو [وعي] أي [وجود لذاته] والعمل الفني [مادة] أي [وجود بذاته] وهذا العمل لا يمكن أن يتحقق له وجوده كامـلا ما لم يدرك من

(٢) مواقف (الجزء الثالث) ـ جمهورية الصمت : الذي يتضمن عدة دراسات عن الفن التشكيلي ، ترجمها جورج طرابيشي ونشرتها دار الآداب .

الآخرين فهو [وجود بالغير] .

كما تكشف لنا عن مدى ارتباطها بفكرته عن [الحرية] التي اعتبرها أساس الوعي فهي الخيال وهي الجمال ، والوعي يمارس حريته ليخلق الفن ، ويمارس حريته ليتذوق ، والعمل الفني له وجوده وحريته التي يستمدها من عالم قائم بذاته ، يستقل عن الفنان وعن الآخر المتذوق ، والحرية تبدو على أنها قطب الرحى في مفهوم الجمال ، وتمثل الركن الجوهري في فلسفته كلها .

ما الأدب

واذا انتقلنا الى كتابه (ما الادب) (٣) نجده يحاول تحليل معنى الادب ودوره ، وعلى الاخص في الفصل الاول ، الذي يحمل عنوان (ما هي الكتابة) ، ان (سارتر) يتصدى لمعاني الفنون المختلفة ، ويصل لاقامة تفرقة بين هذه الفنون ، اذ يجعل (الموسيقى) و (الشعر) و (الفن التشكيلي) في جانب و (النثر) في جانب آخر .

ذلك لان الشاعر والموسيقي والفنان يقدمون لنا الاشياء بلا معاني محددة لها ، ويتعاملون مع هذه (الاشياء) ، على عكس النثر الذي يرتبط بالمعاني ، وهكذا تختلف هذه الفنون وتختلف دورها الاجتماعي تبعا لذلك ، ولعل تحليله للوحة الفنية يبدو لنا هاما جدا في اعطاء فكرة عن وجهة نظره :

ـ « إن المصور حين يضع على قماش لوحته مزيجا من الاحمر والاصفر والاخضر ، لا يريد لهذا المزيج أن يكون بمثابة اشارة محددة تماما ، تشير الى معنى خاص ، صحيح أن ثمة روحا معينة تنبعث من هذا المزيج من الالوان ، وخصوصا أن ثمة بواعث خفية قد حدت بالمصور الزيتي الى اختيار اللون الاصفر (مثلا) بدلا من البنفسجي ، وهذا يدفعنا الى القول بان الموضوعات التي ابتكرها الفنان على هذا النحو ، انما تعكس بعض الميول الدفينة في نفس صاحبها ، لكن ومن المؤكد أنها لا تعبر عن مطلقا عن غضبه أو قلقه أو سروره ، بنفس الطريقة التي تعبر بها أقواله ، أو تعبيرات وجهه ، لهذا قلما نستطيع أن نلمح انفعالات الفنان في موضوعاته على الرغم من أننا نشعر بهذه الموضوعات ، مشبعة بالكثير من شحناته الوجدانية ».

وطالما ان الفنان يقدم لنا أشياء لا تحمل دلالات محددة فلا يمكن ان يلتزم في عمله مثل الكاتب الذي يتعامل مع النثر اي مع الدلالات وحدها ، ومع المعاني. وعليه أن يلتزم التزاما تاما بها .

---

(٣) ما هو الادب : جان بول سارتر ، ترجمة جورج طرابيشي ونشر دار الآداب ـ بيروت .





وهو يضيف في مقطع آخر من نفس الدراسة :

« إن (تورنتورتو) حين اختار اللون الاصفر الباهت في السماء فوق (غولفوتا) ، لم يستعمل هذا الاصفر ليقدم لنا القلق وحده ، انه قلق وسماء صفراء في آن واحد ، وليست السماء قلقة ، ولا سماء من قلق ، ان القلق قد أصبح شيئا ، ان القلق قد تحول الى سماء صفراء باهتة » .

وهذا يعني أن المعاني عند (سارتر) لا ترسم ، والرسام يتعامل مع الاشياء ، ويستخدم الالوان كأشياء ، ولهذا فهي لا تعبر عن فكرة واحدة ، بل تعبر عن أكثر من معنى ، ولا يمكن ارجاعها الى معنى خارجي عنها ، انها عارية عن كل مدلول مسبق ، ولا تكتسب مدلولها الا حين توضع في هذا العمل .

ولهذا يستبعد التزام الفنانين ، لانهم يقدمون لنا هذه العوالم المخلوقة من خلال أشياء مجانية هي ادواتهم التي تكتسب كل مرة معاني جديدة ، من كل استخدام لها ضمن العمل .

وهكذا تتطور أفكار (سارتر) عن الفن حين أفسحت مجال الالتزام أمام النثر ، عن طريق هذه التفرقة ، وهذا يدل على بداية تأثره بالفكر الماركسي الذي يعنى بالالتزام ، لكن ظل الالتزام عنده مشروطا بشروط مستمدة من آراء سارتر الفنية والجمالية .

سارتر ناقدا فنيا

ان النقد الفني هو فن الحكم على الاعمال الفنية ، الذي يتصدى للتجارب الفنية المعاصرة للناقد ، على ضوء وجهة نظر يملكها هذا الناقد ، ولهذا السبب يبدو (سارتر) ناقدا فنيا تنطبق عليه كل الشروط التي حددها النقاد .

ولعل أهم دراساته ما كتبه عن (جياكوميتي) ، ذلك لانهما ينطلقان من أرضية مشتركة ، وقد عايش (سارتر) تجارب صديقه ، وعرفها عن قرب ، وتأثر جياكوميتي بالوجودية ، بل عاينها ، ولسوف نترك الحديث عن (جياكوميتي) الى الفصل الاخير من هذا البحث ، حين نتحدث عن تأثيرات سارتر على الفن المعاصر ، وسوف نكتفي بتوضيح أساسي هو أن (سارتر) حين كتب عن النحات الوجودي الشهير ، ربط أعماله الفنية بآرائه وبشكل أساسي بمفهومه للموضوع الجمالي ، فالاعمال الفنية لها وجودها المتميز الخاص .

يقول سارتر :

ـ « ليس هدفه ـ أي جياكوميتي ـ أن يقدم لنا صورة ، وانما أخيلة تثير فينا ، وتهبنا ذاتها ـ على ما هي كائنة عليه ـ المواقف والمشاعر والتي تبعثها

فينا لقاء بشر حقيقيين » .

فتماثيل **جياكوميتي** لا تقدم لنا نسخا عن الواقع ، بل تقدم خيالا ما ، وهـذه الخيالات هي الموضوعات الجمالية التي تتمتع بالوجود الخاص ، والتي تستقل بنفسها عنا .

ويقول في موضع آخر :

« الفنانون يعملون في الخيال ، ولا نخلق الا صورا خادعة ، والمسألة لا تعدو أن تكون وهما ، خدعة باطلة، سيرة اطارها هذه الاوهام ، ولها قدرات حقيقية » .

مما يؤكد لنا أن (سارتر) يحاول من خلال دراسته لفن جياكوميتي أن يثبت آراءه الفنية التي شرحناها ، ويطبق نظريته عليها ، ليزيد من قوة هـذه الآراء ، لتطبيقها على هذه الشواهد .

وهذا ينطبق على نقـده للفنان النحات الشهير (كالدر) فهو يقول عن منحوتات (كالدر) أو متحركاته المعدنية :

ـ « ان متحركاته لا تعني شيئا ... ولا ترجع الا الى نفسها انها كائنات ... انها مطلق » .

وهو يضيف قوله :

ـ « كائنات غريبة في منتصف الطريق بين المادة والحياة تارة تجد لنفسها هدفا ، وتارة تضيع هدفها اثناء الطريق فنراها قد تاهت عنه في تأرجحات بلهاء ».

وذلك لان طريقـة (كالدر) الفنيـة تعتمد على معلقات متحركة مدروسة بعناية ، بحيث تحركها أقل نسمة هواء ، وبالتالي ليست ميكانيكية ، بل تتحرك بحرية مطلقة ، لها وجودها الخاص الذي يخرجها عن الوقوع تحت تأثير الفنان ، وهكذا وجد (سارتر) في تجارب (كالدر) ومتحركاته الفنية ، ما يلائم نظريته ولهذا فقد أحبها واعتبرهـا تمثل فكرته عن العمل الفني ، وعن مفاهيمه الجمالية .

وكل التجارب الاخرى التي كتب عنها ، ينطبق عليها ما سبق لنا أن شرحناه ولهذا فهو يتحدث عن (أندريه ماسون) وعن تجاربه الفنية قائلا :

ـ « ان الكائن عنده لا يكون ما هو عليه ، ولا يكون شيئا آخر ، بل بطريقة معينة يكون فيها ما هو غير كائن عليه ، ولا يكون أبدا ... ما هو كائن عليه » .

ذلك لان (ماسون) يقدم لنا رسوما تعتبر بمثابة أحاجي ، يتداخل فيها الانساني بالنباتي والحيواني ، فتصبح الشجرة يد ، والاغصان أصابع ، والجذور سيقان ، وينطلق قلمه بشكل تبدو الرسوم قابلة للتأويل المتنوع المتداخل الذي يفسح المجال للخيال بشكل يستطيع فيه (سارتر) ... أن يأخذ حريته الكاملة في تفسير هذه الرسوم بل يمكن ان يكتشف فيها الاغتصابات ، الجرائم ، المصارعة ، مطاردة انسان ، ولهذا يقول عنها :




جياكوميتي

ـ « لا ندري ما ستنجلي عنها ، انسان أم حجر ، لان الحجر داخل حدوده انسان » .

وهذه العوالم الغريبة التي نراها تؤكد لنا من جهة أن آراء (سارتر) تنطبق على الفن التجريدي بشكله التعبيري ، الذي يسعى الفنان عن طريقه الى رسم موضوعات فنية فيها الاشكال المتداخلة ، والصيغ الفنية اللامحدودة تماما ، وفي هذا الفن يفسح المجال تماما لخيال المشاهد ليمارس دوره ، وبالتالي يمكن لناقد مثل (سارتر) أن يمارس حريته الكلية في تذوق العمل الفني ، ولا يفرض عليه الفنان أي قيد .

ويمكن أن نرى ذلك في تجارب الفنان التجريدي (ولز) اذ يتحدث عنه (سارتر) قائلا :

« هذه الثقوب عيون ، هذا فم خشبي ، هـذه ساق مبتورة ، انها عملية صلب على صليبين أو ثلاثة ، والمصطجعون جثث طازجة ، وأنا شاهد على مجزرة ، اباغت ثلاثة دبابات دموية على الشفافية المتصلبة لذنب لا مراء فيه ، أو هر ، أو حريق » .

ونحس بأنه يقدم لنا تداعيات أكثر مما يقدم لنا نقدا فنيا ، وهكذا تتلاءم أفكاره مع هذه التجربة لانها تعطيه حرية ، يحب أن يمتلكها أمام اللوحة .

لكن ليست كل دراسات (سارتر) عن الفنانين تتضمن نفس الاهداف ، بل تختلف عن بعضها ، وعلى الاخص الدراستين الهامتين اللتين تناول فيهما فنانين هامين أحدهما (لابوجاد) والتي تطرق فيها لمشكلة (الالتزام) والثانية عن (تورنتورتو) وفيها يدرس فنانا من عصر النهضة الايطالي ويحلل آراءه ، ويقدم لنا فهمه لتجربة هذا الفنان ، ويفسر لنا سلوكه ، بل يتجاوز في هذه الدراسة كل ما سبق له أن كتبه في (النقد الفني) .

ان دراسة (سارتر) عن (لابوجاد) (٤) تطرح تطورا في تفكير سارتر نلخصه بقولنا بأن سارتر قد اكتشف في تجربة فنان معاصر تجريدي التزاما من نوع خاص يجمع فيه الفنان بين المفاهيم الجمالية ، وبين عدم تمثيل الواقع بحرفية ، ولهذا يقول عنه :

ـ « لقد حقق (لابوجاد) شيئا جديدا لم يفلح احد غيره من المشخصين في تحقيقـه ، وذلك عن طريق التجريد » .

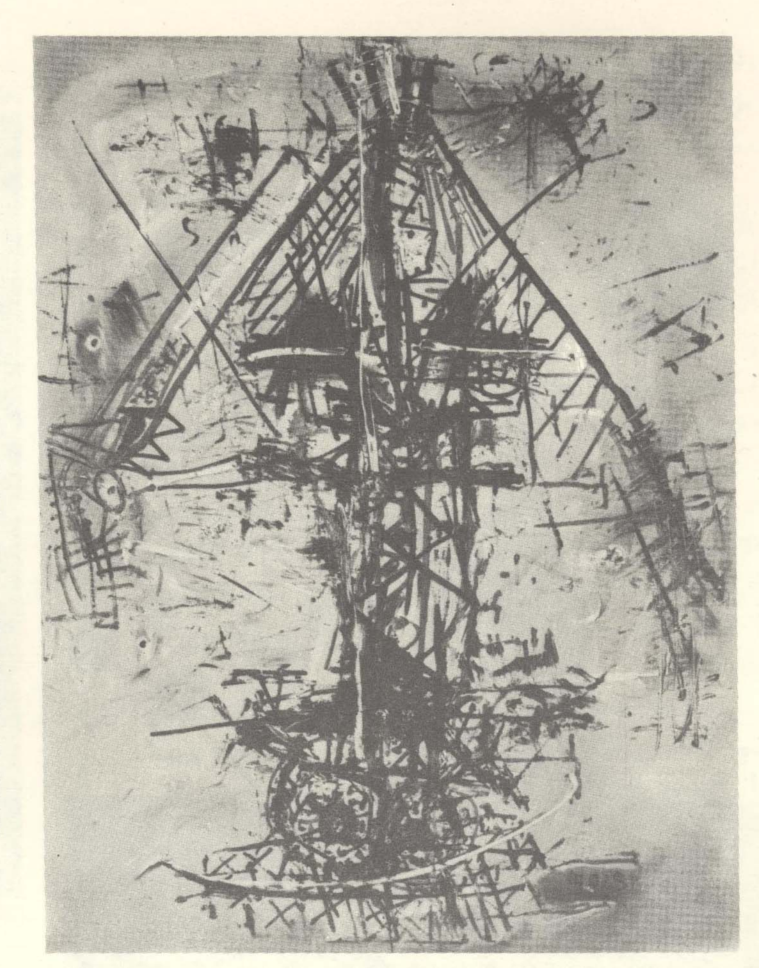
ولهذا يبدو (لابوجاد) في تجربته الفنية قادرا على تجاوز المشكلة التي وقف سارتر عندهـا طويلا في كتاباته الفنية والنقدية ، كيف يعبر الفنان عن عصره ، ويقدم لنا مآسي الانسان فيه ، وصورة هذا العصر ، ويحافظ على المنطلقات النظرية التي يطلبها (سارتر)

(٤) مواقف (الجزء الثالث) ـ جمهورية الصمت ، دراسة عن (لابوجاد) بقلم جان بول سارتر .

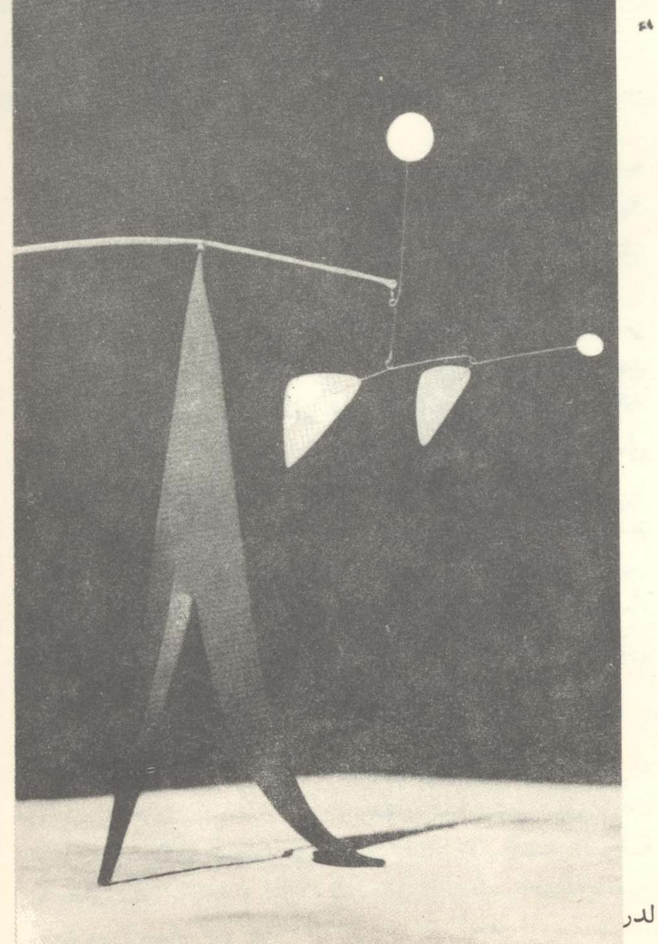
أما بقية الاعمال التشخيصية فلا تقنعه ، لكن (التجريد) وما حققه من تدمير الشكل وبعثرته نتيجة للتطورات المعاصرة فهو الاتجاه الاكثر قدرة على تحقيق مايرغب به .

ان (التجريد) قد حطم الصورة التقليدية ، وهكذا تساقطت العناصر فتاتا ، فأصبحت الاشكال متحررة كليا من معانيها المسبقة ، ووصل الفنان المعاصر اليوم الى مرحلة لايبدو فيها أي شيء قابل للبقاء ، ان كل صور العالم قد ذهبت الى العدم تماما ، والفنان بعد تدمير الشكل اصبح حرا بشكل مطلق ليبتكر مايشاء ، دون حاجة للبحث عن معاني العالم الخارجي المتشتتة، **انه يخلق الاعمال الفنية التي لم يسبق اليها ،** وهكذا يقول :

« على الفنانين الجدد ان ينظموا اصغر ذرة فيها بحزم لايرحم ويحافظوا عن طريق قوانين جديدة مبتكرة عن طريق منطق العين، على هذا الهباء المنثور ،ويلملموه من جديد ، ويبحثوا عن الوحدة المتعددة ، ويحصلوا على معنى جديد للوحة ، ويدمجونها بمنطق الفن التشكيلي ، لهذا لم يعد هناك مايهمل ، ذلك لانالجمال لايوجد اذا لم اعد صناعته » .



وولز



كالدر

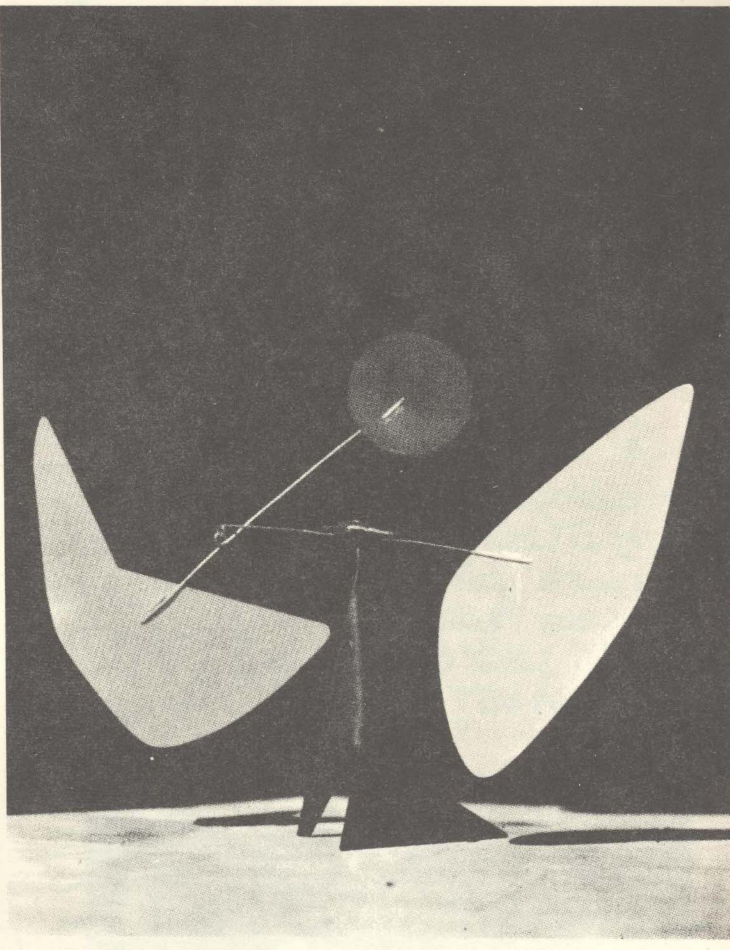
من الفنان أي يبتعد عن رسم المعاني ، ولا يقع في مأزق خيانة الفن كما يتصوره (سارتر) .

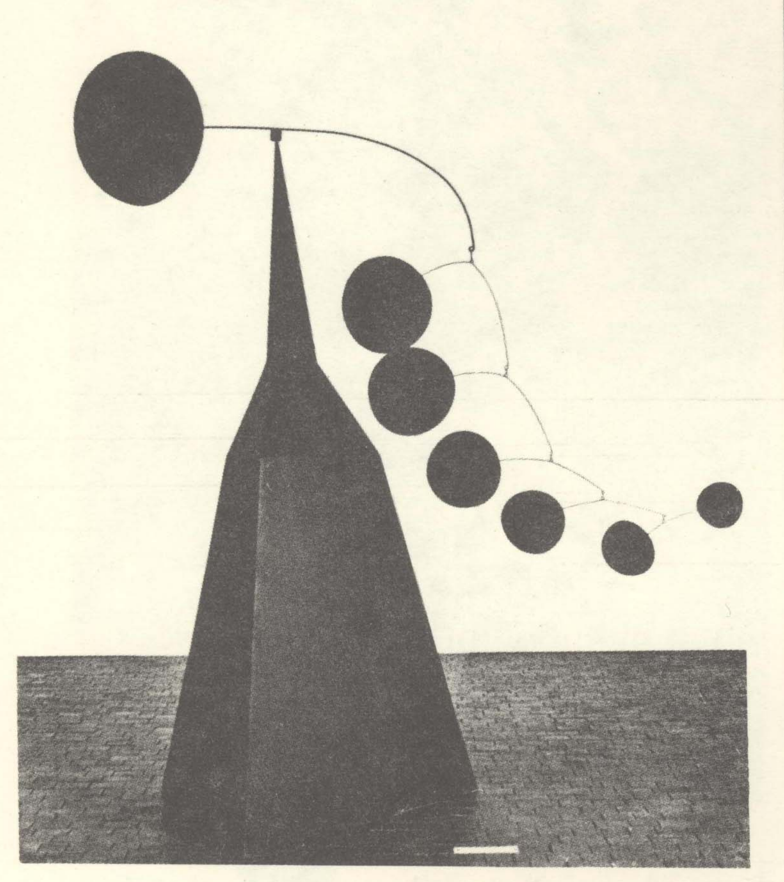
ويبدو (سارتر) لنا على أنه يربط بين مفهومه للالتزام في الفن التشكيلي في دراسته تلك بالابتعاد عن التمثيل والمشابهة لهذا يقول :

ـ « حين يفلح الرسام في رمي التشابه والتمثيل فان المعنى المتحرر يتجلى » .

وهذا يعني ان الفنان اذا استطاع ان يحقق شكلا من التعبير لا مجال فيه للمحاكاة فان الالتزام في الفن التشكيلي ممكن ، **بل يصبح الالتزام ضروريا بالنسبة لفنان اختار ان يعبر عن عصره ،** وهو يضيف الى ذلك عدة شروط لابد من توفرها كي يصبح العمل الفني التشكيلي ابداعا ، ولعل اهم هذه الشروط ان يتمتع الفنان بالحس السليم ، فلا ينفر الناس مما يقدمهم لهم ، ويحقق في عمله الشرط الضروري الا وهو ، الا يكون العمل الفني لونا موحدا ، بل له حضوره الذي يعتمد على عناصر مرئية وعناصر خفية .

وهذا ماحققه (بيكاسو) في لوحته (الفورنيكا) التي يقول عنها (سارتر) بأنها العمل الفني الوحيد الذي يقدم لنا **معجزة رهيبة ومع ذلك قدم الجمال فيها في عمل تشخيصي ، لامجال للشك فيه .**





بل ان من الممكن ان يكون الفنان ملتزما ، ويجب ان يكون ، وهذا مايعبر عنه بوضوح ، ويتوصل اليه عن طريق تطوير نظريته على ضوء متغيرات جديدة في الفن التشكيلي ، فيقول :

« لقد فهم انسان عام ١٩٦١ الذي يتكلم عن البشر ان عليه ان يتطرق للجلادين ، ٠١ من انسان يتكلم عن الفرنسيين بدون ان يتكلم عن الجزائرين المعذبين ، انه وجهنا لننظر اليه على حقيقته وبعدها نقرر ، هل نحتفظ به او نجري له عملية تجميل ؟! ؟!

وهذا يعني التضامن مع الجنس البشري الذي يضم المعذبين الشهداء وفضح المتواطئين والجلادين ، لانهم قليلون ، والمتواطئون كثيرون ، اما الاغلبية فهم الشهداء هذا ماأوحى به تأمله للوحات (لابوجاد) التي ارتبطت في تلك المرحلة بثورة الجزائر .

تورنتورتو

واذا انتقلنا الى دراسة (سارتر) عن (تورنتورتو)، نجده يتجاوز نفسه ، اذا لم يعد ناقدا فنيا ، بل باحثا ومؤرخا ، لانه يبحث في اعمال فنان من عصر النهضة ويحاول ان يفهمه ، ليؤكد لنا مدى ارتباط اعماله بعصره ومدى تعبيره عن هذا العصر ، انه احد الشخصيات الغريبة المتمردة على واقعها ، وقيمه ، وهكذا تقترب دراسته من التحليل الاجتماعي الماركسي .

وكيف فسر (سارتر) تصرفاته ، لابد لنا من ان نلقي الضوء على هذه الشخصية الغريبة : وحتى نعطي فكرة عن شخصيته (تورنتورتو) ،

ـ كان (تورنتورتو) شخصا ملعونا في تاريخ الفن الايطالي ، لكنه كان موهوبا ، ارتفع الى مرتبة الاساتذة العظام في العشرين من عمره ، عمل تلميذا للفنان (تيسيان) ، ثم اصبح خارجا عن القانون ، شرسا يسحق منافسيه ، ويؤثر دوما الضربات السافلة ، ويختلس الصفقات ، ويقدم لوحاته هبة اذا رفضت ، ثم يقبل بأي مبلغ في بعض الاحيان ، يلجأ للاحتيال حتى يفتني ، وينصرف بصفاقه ، يرسم حسب الطلب حتى يحقق رغباته ، كان ماهرا تجاريا وفنيا ، شاذ الاطوار، حتى فرض نفسه على الاخرين ، على الرغم من انه لم يملك اي ثقافة ، بل وكان اميا ...

وفي الحقيقة لقد اعجب (سارتر) بشخصية (تورنتورتو) المتمردة والمتحررة من كل الاخلاق السائدة في عصر النهضة ، اعجب بمافيه من ثورة ، واستطاع ان يقدم لنا نموذجا خاصا لفنان يختلف عن الفنانين

المعروفين ، في ذلك العصر ، ويتساءل (سارتر) ليجيب على تساؤله بنفسه قائلا :

ـ ليس هو النصاب ... بل العصر ؟

ذلك لان على الرسامين في عصره ان يعرضوا انفسهم على رعاة الفن كما يعرض مخرجونا اليوم انفسهم على المتعهدين والممولين ، ولهذا يكشف لنا عن الصفات الاساسية لعصر كامل .

لقد تخلت مدينة (البندقية) عن قيمها ، وبدات تتحول لمجتمع فقد كل قيمة ، ولم يأخذ بأية قيمة اخرى ، انه عصر التحول الذي شهدته هذه المدينة، التي كانت على ابواب الانهيار ، تركت تجارتها وبدات تتحول لمجتمع لا اخلاقي في كل شيء ، اذ انهارت الارستقراطية ولم تصعد البرجوازية ، وبقيت المظاهر الزائفة للطبقة المنهارة ، هناك سقوف ، وتسلسل طبقي لايسمح للانسان فيه ان يرتفع ، والنبل لايأتي الا بالولادة .

وهكذا اصبح الفن سلعة تجارية ، ولم يعد الفنان هو البطل النبيل ، ولا الفنان المتميز بعبقريته بل اصبح تاجرا ، ولايمكن للفنان ان يفرض نفسه مالم يتملق السوق ، بوصولية نشيطة ومهارة في العمل وخبث مع موهبة .

وهكذا يصل الى لب الموضوع حين يقول :

ـ « لهذا قضى سوء الطالع على (جاكوبو) ان يكون ـ على غير علم منه ـ شاهد عصر يرفض ان يتعرف على نفسه » .

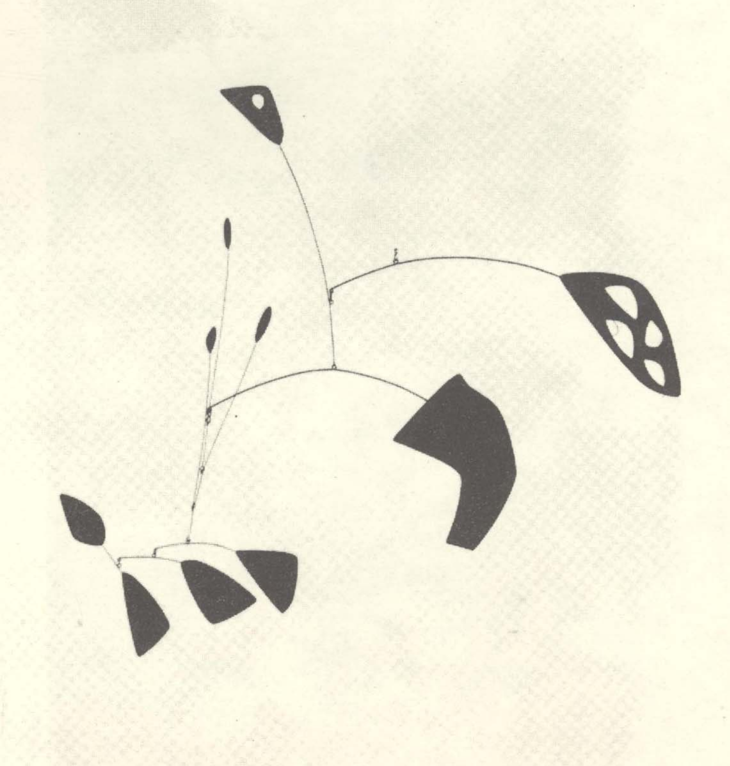
ولهذا يختلف عن الاخرين من الفنانين ، الذين بثوا الطمأنينه في الامراء ، بل كان عليه ان يلجأ الى وسائل اخرى لكي يثبت مكانته ويفرض نفسه ولايتخلى عن اسلوبه .

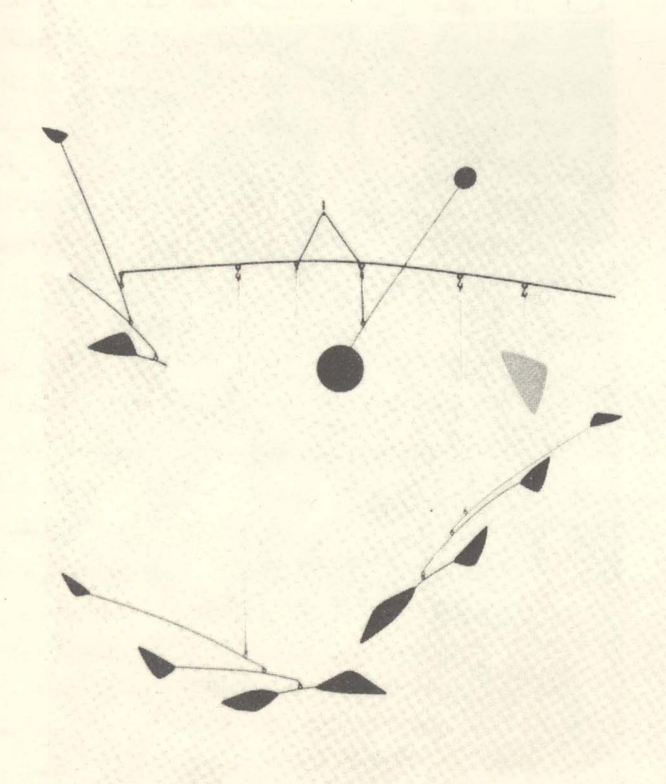
لكن ماهو اسلوب (تونتورتو) الذي اثار عليه الحفيظة وجعله موضع الاتهام :

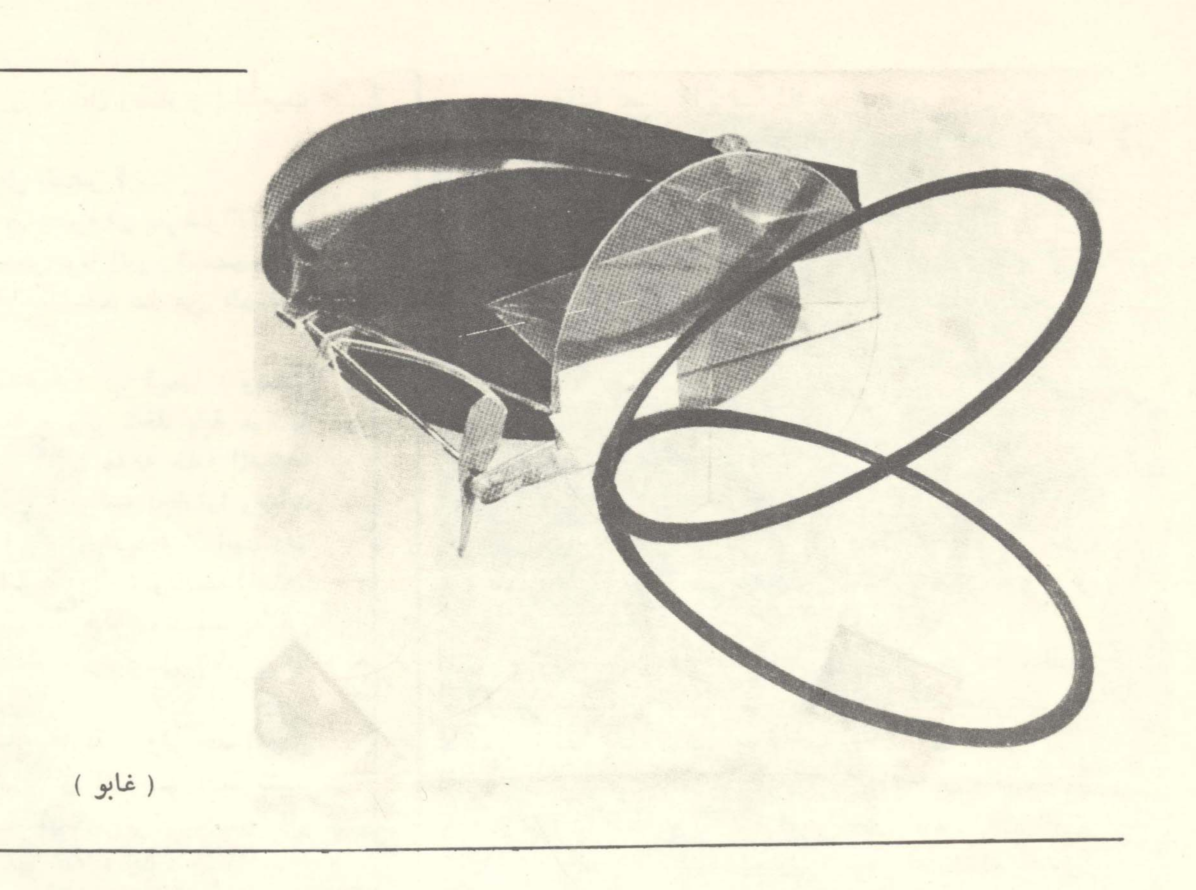
ـ « لقد اخذ عليه انه يعمل بسرعة ، اكبر مما ينبغي، ويترك يده تظهر للعيان في كل مكان ، انهم لايريدون ماهو املس متناه ، وماهو غير شخصي ، يرفضون كل ملاحظة شخصية » .

وهذا يعني ان فنانا قد بحث عن حريته وخياله ليعبر بهما عن طريق صيغة شخصية ، فرفض طلبه .

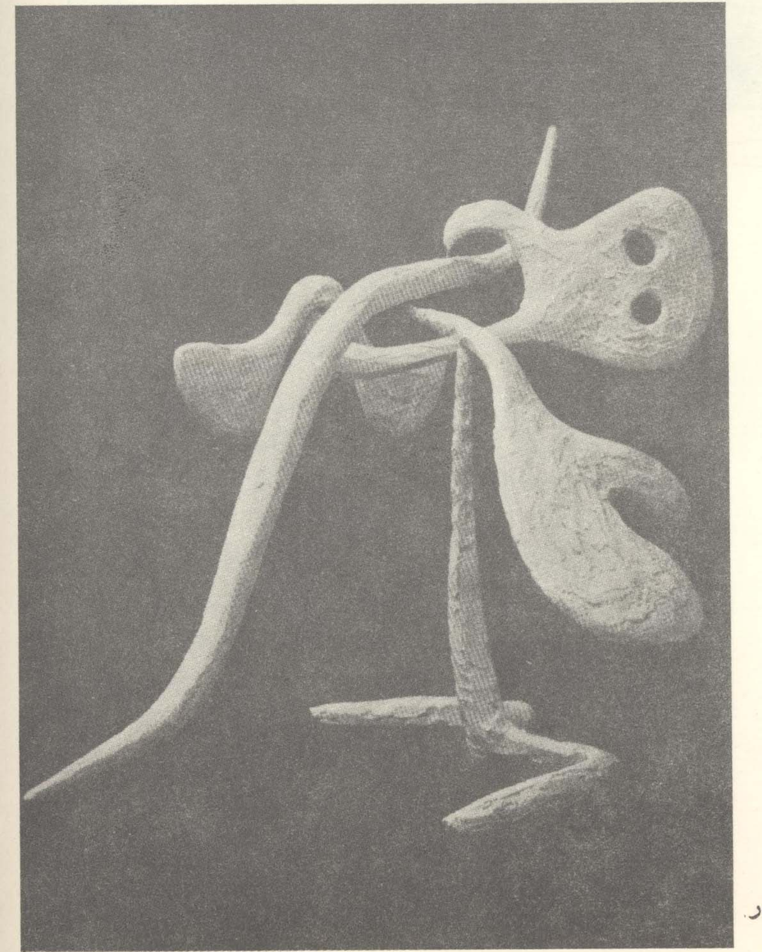
وهذا يدل بوضوح على مدى الترابط الذي قدمه (سارتر) في نقده بين البحث عن التحرر والهرب من الوقوع في التقليد ، وبين التعبير عن العصر ، وبالتالي افسح المجال للنقد التحليلي الاجتماعي ليلعب دورا ضمن نظريته الفنية المحضة .







(غابو)



كالدر

تأثير سارتر على الفن التشكيلي المعاصر

لقد كان لسارتر تأثيره العميق على الفن التشكيلي المعاصر ، وذلك لعدة اسباب ، لعل اهمها المرحلة القلقة التي عاشتها اوربا بعد الحرب العالمية الثانية ، والشعور العميق بالقلق الذي رافقها ، يضاف الى ذلك رغبة سارتر في نشر افكاره على نطاق الحياة ليوسع دائرة فلسفته وربطها بالواقع ، وهكذا تأثر عدد من الفنانين بافكاره ، وعاش عدد اخر منهم حالة من الحالات تشابه الازمة ، ربطتهم به على نحو اخر .

ولعل اهم الفنانين الذين ارتبطوا بسارتر فكريا وسلوكيا (جياكوميتي) الذي انطلق من فكرةاساسية تقول بأن : « كل انسان يعيش في العالم في جزيرة مغلقه » وبهذا لاوجود لتماس حقيقي يبيد الاشياء ، وهكذا نحت تماثيله متباعدة يحيط الفراغ بها ، ومن مادة هشه ، تتعرض للفناء ، وجعل الفراغ الذي يحيط بالانسان اكثر اهمية من هذا الانسان ، وبالتالي ينقص الفراغ حين نقترب من الاخر لكن هذا الاخر يزيد من ابتعاده ، وهكذا يبدو البشر يعيشون في عالم جحيم لايطاق ، كل واحد منهم يحيطه سجن ، يعزله عن الاخرين ، ان كل انسان جزيرة منعزلة في بحر الفراغ .

يقول جياكوميتي :

ـ « حين اتطلع اليك ، وبيننا طاولة ، فأنا لااراك على

لهذا يبدو لجياكوميتي ان التعبير عن الواقع الحرفي هو من الصعوبة بمكان ، لاننا كلما اردنا الاقتراب منه، يبتعد عنا ، لان علينا ان نقدم معنى الواقع ، ووجهة نظرنا فيه .. ولايمكن تحقيق ذلك الا اذا قمنا بالنحت عن مسافة ما ، تضيف للواقع الفراغ المحيط .

ولهذا قال سارتر عنه :

ـ « انه الفنان الاول الذي خطر له ان ينحت الانسان عن بعد اي عن مسافة ما » .

وان (الفراغ) حسب رأي سارتر هو مسافة محددة تفصل بين انسان واخر وهذه المسافة غير قابلة للنقصان مهما حاول الانسان الاقتراب من اخيه الانسان .

وهكذا نرى كيف تمكن (جياكوميتي) من ربط فنه بالوجودية عبر محاولة لتطبيق اهم افكارها حول الوجود والعدم ، وعلاقة الانسان بالاخرين .

ويحلل (سارتر) تماثيل جياكوميتي فيقول :

ـ « ان تماثيل (جياكوميتي) تسلمنا الى الى الحقيقة القائلة بأن الانسان هو الكائن الذي تكمن ماهيته في الوجود بالنسبة للغير » .

ولعل كلمات (جياكوميتي) تشرح لنا بوضوح تام مدى ترابط افكاره مع افكار (سارتر) :

ـ « انني ارسم وانحت بلا كلل ، وهذا ماعملته دوما منذ اللحظة الاولى التي رسمت فيها ، من اجل السيطرة على الاطلاق ، وحتى اراك على نحو صحيح ، لابد من التراجع لمسافة ما ، وانت ترى بأن الفراغ الجوي الذي يحيط بشخص ما ينسجم مع معنى الشخص النحتي ، وهذا هو الشيء الهام ، انني قادر على ان ارى اي انسان يسير في الطريق من خلال النحت ، ويجب علي ان اراه بجانبي ، ولكن حتى استطيع رؤيته يجب علي ان اطلب منه ان يقطع الطريق ، ويسير على الرصيف المقابل » .



غابو

على الواقع ، ولاغذيها فازداد معرفة ، ولادافع عن نفسي على نحو افضل ، ضد الفقر ، والبرد والموت ، لاكون حرا بقدر مااستطيع ، ولابحث عن الرؤية على نحو افضل ، حتى استطيع ان افهم ماحولي ، وحتى اكون حرا اكثر مما انا ، وان اعظم امكان لي هو ان اعطي من نفسي جزءا كبيرا لما اقوم به من عمل ، لاوسع مغامرتي ولاكتشف عوالم اخرى ، ولاشهر الحرب من اجل السرور والفرح ، ولاشهر الحرب من اجل لذة الربح والخسارة ، وانا لا اخلق من اجل ان اقدم شيئا جميلا ، ان الفن هو وسيلة من وسائل الرؤية » .

وهكذا كانت افكار سارتر هي ترجمة لتفكير جياكوميتي ، وهي منطلق اساسي لمشكلة عاشها ، بكل جوارحه .

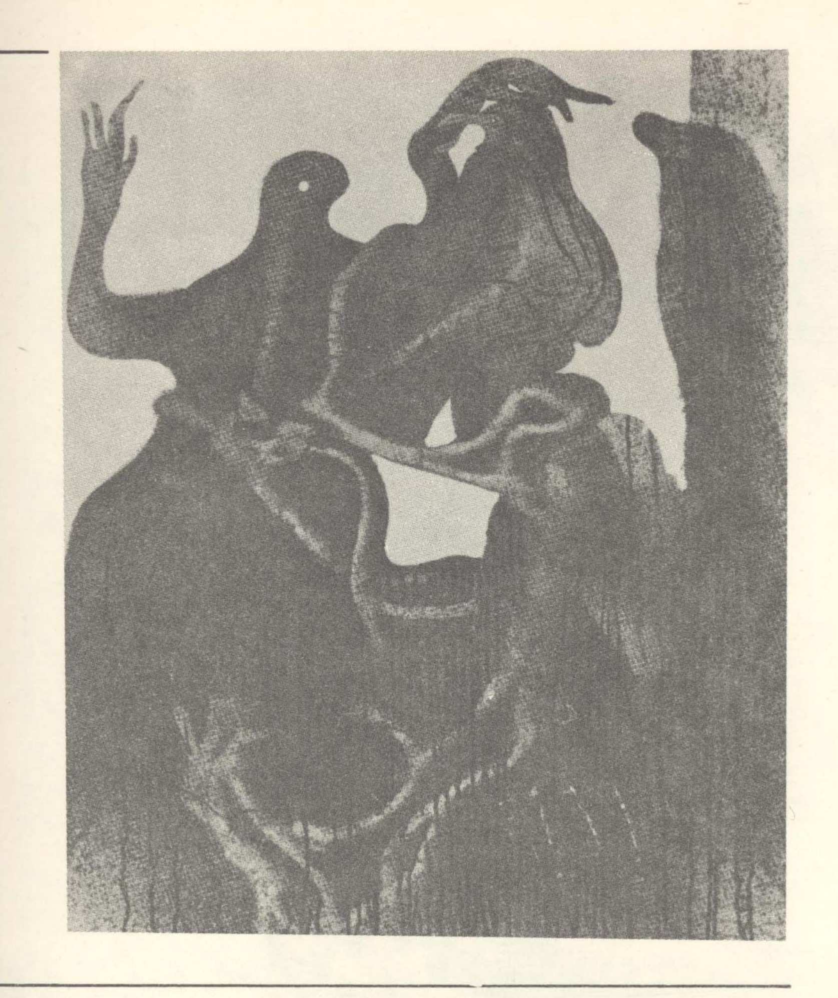
ولهذا لم يكن (جياكوميتي) مجرد فنان يطبق اراء سارتر بل يعيشها ، ولذا كان يعيش بالبوهيميين، ويقضي في عمل سنوات ، ويدمره بعدها ، ويعود لصناعة آخر ، وكان مخلصا اخلاصا غريبا للحظة التي يعيشها ، ولهذا يكره الابدية ، ويحب الانسان ويغرق نفسه في هنيهة تبدو الابدية كلها فيها .

ولم يقتصر تأثير (سارتر) على (جياكوميتي)بل اسهم في تكوين افكار كثيرين من الفنانين ، اخذوا بعض ارائه وحللوها ، ليقيموا فنا على اساسها ، ويمكن التحدث هنا عن المدرسة البنائية (الانشائية) في الفن التشكيلي ، وعلى الاخص عند (غابو) ، الذي حاول ربط النحت بعلاقة الوجود بالعدم كما يتصورها (سارتر) .

استخدم (غابو) المواد البلاستيكية ، والصفائح المعدنية ، والاخشاب لبناء عمله الفني ، وذلك تحت تأثير الهندسة الميكانيكية ، والالات ، وهكذا ابتعد النحت مع الانشائيين عن العمارة وارتبط بالهندسة الميكانيكية .

وقطعة النحت عند (غابو) لاتقدم لنا سطح الوجه الخارجي ، بل تقدم صفائح عمودية ومائله تعكس فراغات ، لنرى مايحتويه الراس ، ونحن نمر عبر الصفائح الى داخله ، وهكذا نرى حجم الفراغات في التمثال اكبر من الصفائح التي تحددها ، ويبدو العدم اكثر عمقا من الوجود بالذات .

ان الفن الانشائي هو عبارة عن تركيب بين ما نكشفه ونبنيه ، والمعرفة لهذا ليست شيئا خارجيا مطلقا ، او جزء من حقيقة عليا مستمرة بالمعنى المطلق ، ذلك لان ماتكتشفه نضعه في المكان وهو (الواقع) ، اننا نعرف مانضعه ، ونفعله ، وذلك لاننا نخلق حقيقة مستمرة جديدة ، ومانتوصل اليه من تركيب ماكتشفناه مع مانبنيه بالاعتماد على الخيال ، هذه الصور هي حقائق موجودة وواقعية .



الواقع اذن من صنع الانسان ، ووجود الانسان سابق على الصور ، لهذا لايمكن ان تكون الصور أزلية انها مصنوعة منا ، وهي الواقع الوحيد .

وهكذا نلمح بوضوح كيف انتقلت الافكار الوجودية الى الفن التشكيلي وكيف عبر الفنان عنها بأعمال ، وكيف ارتبطت افكار عدد من الفنانين بالتجربة الوجودية على مستوى التنظير والافكار ، وعلى مستوى الممارسة .

وفي الحقيقة ان تجارب عدد كبير من الفنانين المعاصرين ، الذين يقدمون لنا تجارب تعبيرية او تجريدية تعبيرية ، تنتمي الى الفكر الوجودي ، وتتأثر به بوضوح تام ، اذ نحن لانشك في ان تجارب كل من (باكون) و (سوزرلاند) وغيرهما قد تأثرت بالفكر الوجودي اذ عاش الفنان تجربة شعور الانسان بالغربة في العالم المعاصر ، واحس بالوحدة والقلق ، وعكس ذلك في اعمال ، مما يجعل لتأثير (سارتر) على الفنانين دورا غير مباشر ، فهي ليست تطبيقا حرفيا لافكاره من الناحية التشكيلية ، بل تعبيرا حرا عن حالة شعور الانسان بالعبث ، واللاجدوى في العالم الراسمالي المعاصر الذي خلق فراغات هائلة بين انسان واخر في أكثر المدن ازدحاما وتطورا من الناحية التقنية .

حركتنا التشكيلية ... على

لم يعرف قطرنا مرحلة ازداد الاهتمام بالفنون التشكيلية كهذه المرحلة ، ولم تمر هذه الحركة بفترة نشاط واسع كهذه الفترة ، التي تمثل بداية الثمانينات من هذا القرن ، وذلك يرجع الى اسباب عديدة لعل اهمها ، هو ان الحركة الفنية في سورية قد اثبتت جدارتها ، واعطت ماهو عميق وهام ، واستطاعت استقطاب جمهور عريض من المتذوقين ، بل تعدى نشاطها النطاق المحلي الى العالمي ، وازداد الشعور لدى المهتمين بالفنون بأن في بلادنا حركة فنية نشيطة طليعية لها اهميتها على المستوى الفني ، وهذه الحركة تحتاج الى دعم كبير على قدر العطاء ، ولرعاية على قدر المحاولات المتميزة التي يقدمها الفنان التشكيلي .

وبدا يلوح في الافق بداية مرحلة جديدة من النشاط التشكيلي حافل بالمعارض والانشطة الفنية العربية والاجنبية . وتوسع لفننا المحلي الى الافاق العالمية . وتأكدت حقيقة هامة تقول بأن رعاية المعارض والنشاط الفني على اهميتها ليست كافية لتطوير الحركة الفنية وتهيئتها لتلعب دورا اكثر ايجابية في هذه المرحلة الحاسمة التي يعيشها شعبنا .

ولهذا لابد من ان تتطور رعاية الفن التشكيلي لتشمل الفنانين ، ولحمايتهم وتأمين عجزهم ، ومساعدتهم على الانتاج لتأمين اماكن العمل والمحترفات الفنية ، وتستهدف ربط الفن التشكيلي بالحياة المعاصرة التي نبنيها ، حتى يتلازم مع التطور المتنوع على المستويات المعمارية والصناعية والطباعية ، ولنفسح المجال للفنان ليسهم في خدمة قضايا القومية والتحررية فالفن التشكيلي رسول حضارة واعلام ، وسفير انساني يصل الى الناس في كل مكان في انحاء المعمورة ، لاتقف اللغة امامه حاجزا ، بل يؤدي دوره عن طريق العين والبصر والبصيرة ، فيدرك المشاهد مهما كان عنك بعيدا انك تقدم له خلاصة حضارتك وثقافتك ، ووجهة نظرك ، وتؤكد على موقفك الانساني عبر التشكيل الخطي واللوني .

تعبير غير مباشر يتداخل في صميم وجودك .... الذي يعجب بالجمال ، ويهوى كل ماهو جميل منسق معبر ... ليمارس تهذيب النفس ... والحس الجمالي وتطويرهما ، عبر خلق جديد هو مزيج من الحس والشعور والموقف ، يمتزج فيه الماضي مع الحاضر ، ويعكس لك شهادة على عصر كامل ، ورؤية لمرحلة ، ومحاولة لاستشفاف المستقبل ، والوصول اليه .

وهكذا بدأت بوادر مرحلة جديدة في حركتنا التشكيلية . تتجاوز كل ماسبق لنا ان رايناه . لان هذه المرحلة تستهدف وضع الحركة التشكيلية على ابواب عصر جديد من الانتاج ، يتوفر فيها مكان العمل ، وامكنة العرض ، والرعاية والخدمات اللازمة حتى ينتج الفنان بدون خوف من المستقبل . ويصل انتاجه هذا الى اعماق ارضنا ، وريفنا ، ومعملنا ، والى العالم . عن طريق الوسائل العصرية التي تنشر الفن ، وتوصله وتخلق الصلة الضرورية بين الفنان والجمهور . اذ لا فن بلا متذوق ، ولا ابداع بدون مشاهد .

ونحن على ثقة من ان حركتنا التشكيلية على مفترق طريق هامة ، سواء من حيث التنظيم او من حيث توفير الامكانات للفنان ، أو من حيث اعادة النظر في كل الوسائل الراهنة التي تتولى مسؤولية الحركة الفنية لتكون فاعلة اكثر ، ولينسجم ذلك مع المرحلة السياسية الجديدة التي انطلق اليها قطرنا منذ انعقاد المؤتمر القطري السابع لحزب البعث العربي الاشتراكي ، اذ حققت هذه الحركة عدة انجازات ومكاسب اساسية بفضل رعاية واهتمام لم تعرفهما هذه الحركة قبلا ، ولسوف نلخص هذه الانجازات والمكاسب في النقاط الهامة التالية :

أولا : رعاية كريمة من السيد الرئيس حافظ الاسد ، اذ اصدر مرسوما خاصا ، امن لنقابة الفنون الجميلة صالة عرض تساعدها على تحقيق اهدافها في نشر الفن ، وايصاله للجمهور ضمن مكان حساس في وسط العاصمة ، وقدم لها الدعم المادي الذي يساعدها على اداء دورها .

أبواب مرحلة جديدة

ثانيا : التوصيات الهامة التي اصدرها المؤتمر القطري السابع لحزب البعث العربي الاشتراكي ،والتي حددت بوضوح مهام المرحلة المقبلة لهذه الحركة ، والتي نذكرها فيما يلي لاهميتها البالغة :

د ـ في مجال الحركة الفنية :

١ ـ ضرورة الاهتمام بالفنون الجميلة وذلك باستصدار تشريع لحماية الفنان ورعايته وضمان مستقبله وعجزه ودعم انتاجه الفني .

٢ ـ المباشرة في انشاء مبنى كلية الفنون الجميلة بعد ان خصصت له الارض وانجزت الدراسات الكاملة له .

٣ ـ دعم نقابة الفنون الجميلة وتثبيت صالة الشعب لها واستكمال استصدار مرسوم استملاك هذه الصالة وتأمين مثل هذه الصالة في حمص وحلب ومساعدة النقابة لتقوم بدورها الفعال على المستوى القومي من خلال الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب وعلى المستوى الدولي من خلال تنفيذ البروتوكولات المصدقة مع المنظمات الدولية .

٤ ـ استكمال اصدار المرسوم الخاص بتخصيص نسبة معينة ترصد من قيمة المباني العامة والساحات يرصد لوضع اعمال فنية ثابتة لتسجيل نضال الحزب والثورة وبما يتناسب مع طبيعة البناء .

٥ ـ اعفاء المواد الفنية في اختصاصات الفنون الجميلة من الضرائب والرسوم الجمركية ومساهمة الدولة في تخفيض اسعارها وحصر بيعها في مؤسسات الدولة .

٦ ـ العمل على اصدار قانون التفرغ للفنانين في نقابة الفنون الجميلة بغية انتاج اعمال فنية ابداعية وذلك اسوة بمرسوم التفرغ للادباء والكتاب .

ثالثا : البيان الوزاري لحكومة السيد المهندس الدكتور عبد الرؤوف الكسم ، الذي خص الفنون التشكيلية بفقرات هامة تكشف عن رغبة اكيدة لتطوير عمل المؤسسات الفنية ودعمها لتؤدي واجبها على أحسن الوجوه .

رابعا : المشاريع العديدة التي تبنتها وزارة الثقافة والارشاد القومي ، بتوجيه من الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة ، والتي وضعتها ضمن خططها لتطوير الحركة الفنية ، ولعل اهمها انشاء مجلة الحياة التشكيلية ، وافتتاح صالات عرض جديدة ، ومراكز لصهر البرونز ، ومشاريع مراكز ثقافية خارج القطر، ستكون امكنة لعرض الانتاج الفني ، واذا اضفنا الى ذلك الاتفاقيات الثقافية المختلفة التي تتضمن المعارض والاسابيع الثقافية ، التي تفسح المجال لفناننا كي يحتك بالفن العالمي ، ولجمهورنا كي يرى تجارب الفن المعاصر في الدول الصديقة والشقيقة .

ويمكن ان نذكر هنا مشروع تحويل مبنى مديرية التربية بدمشق الى متحف للفن الحديث ، وتحويل قسم من مكتب عنبر الى متحف فني ، وتخصيص خزان المياه في الصيف الى صالة عرض ، واقامة بناء كلية الفنون الجميلة ، وغير ذلك من المشاريع ... نستطيع ان نرى بأن الحركة الفنية التشكيلية على اعتاب مرحلة جديدة حافلة بالمشاريع التي ستضع اساسا جديدة لحركة فنية متميزة ، وان نشاطا موسعا سوف تشهده بلادنا في مجال الفن التشكيلي في هذه المرحلة .

نشاط فني ... متنوع

ولم تقف انشطة هذه المرحلة التي مرت عند حدود التخطيط لمشاريع مختلفة ستعطى الحركة الاسس المادية المنظمة لتطوير علمي ، بل ان هذه الاشهر التي مرت كانت حافلة بنشاط غير عادي ، تركز على المعارض الفنية التي تعتبر حجر الزاوية في أي نشاط فني ، ولسوف نستعرض اهم ماحفل به من معارض لنؤكد على ان توفر صالات العرض وتنوعها ، وانتشارها على عموم انحاء القطر هو المنطلق الاساسي لصلة صميمية بين الفن والجمهور ، ووسيلة أساسية لنشاط فني واسع يستقطب الفن المحلي والعربي والعالمي ، ويزيد من احتكاك فناننا التشكيلي بالتجارب الفنية المختلفة... وهو وسيلة اساسية لحفظ تراث فنانينا في اماكن منظمة ، لان هذا التراث امانة في اعناقنا ، يجب العناية به ، ليكون اساسا لنهضة وحضارة عربية اصيلة .

كانون الثاني ... ايطاليا ... استراليا ... الاتحاد السوفياتي

لقد حفل شهر (كانون الثاني) بمعارض متنوعة اجنبية زارت القطر ، لتعرض انتاجها ، فلقد شاهدنا معرضا عن (مدينة روما) يستعرض تطورها عبر مائة عام ، ويقدم لنا عبر صور مختلفة التوسع الذي شهدته. والمعرض يكشف بوضوح عن رغبة عميقة للحفاظ على الاثار وعلى تطوير المدينة، بحيث لايتعارضا، بل يتلاقيا معا في وئام .

والمعرض الهام الثاني ، هو عن / استراليا / اذ قدم لنا مجموعة من الفنانين الفوتوغرافين رؤيتهم لاستراليا عبر صور فنية ، تحس بانك لست امام صورة فقط بل امام لوحات فنية ملونة ومعبرة ، وهذا يكشف عن مدى تطور التصوير الضوئي ، وعن مدى تفاعله مع الحياة والفن ، ومدى قدرته على نقل الحياة اذا كان المصور عينا وحسا وموقفا .

وكان المعرض الثالث من الاتحاد السوفياتي . اذ عرضت صالة الشعب علينا معرضا هاما لبعض الفنانين التطبيقيين من جمهورية (جورجيا الاشتراكية) ضم المعرض الخزف والسجاد والمعدن ، وقطع الحفر. واعطانا فكرة عن فن شعبي عريق واصيل بذلت العناية لتطويره وتقديمه في قالب جديد متميز يحافظ على الروح الامينة للشعب وتعبيره الاصيل ويقدم الخبرات الحديثة التي لاتشوه الاصل .

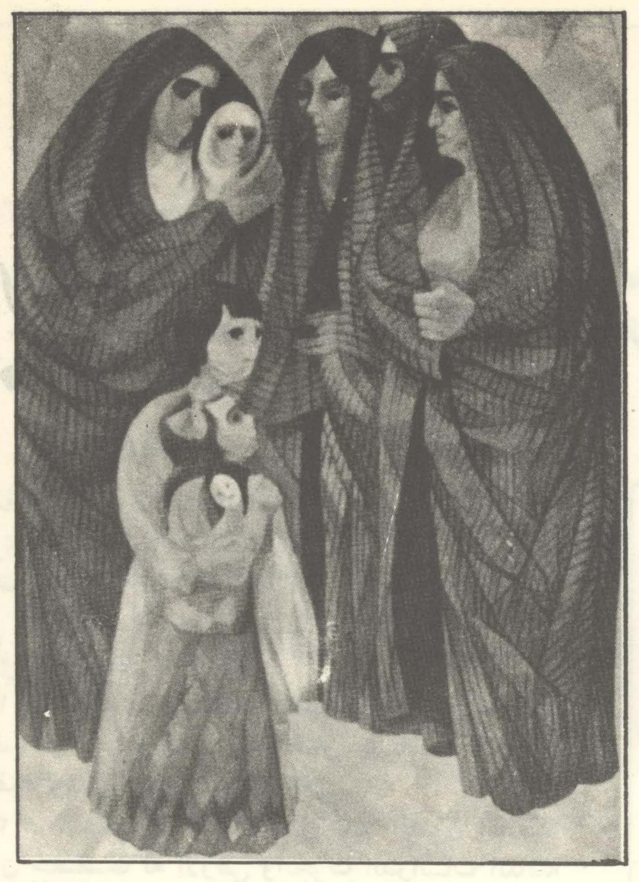
يضاف الى ذلك ، معارض عديدة اخرى ، بعضها محلي وبعضها اجنبي ، زارت المحافظات ، واستقطبت المراكز الثقافية فيها هذه المعارض ، واسهمت في خلق احتكاك مع الجمهور الواسع .

صالة أيبلا ... في دمشق

في مكان هام ضمن مدينة دمشق . افتتح معرض الفنان (ممدوح قشلان) في صالة خاصة اطلق عليها اسم (أيبلا) ، والصالة الجديدة المفتتحة على صغرها، اضافت الى امكنة العرض في دمشق مكانا ، وكشفت عن حقيقة هامة هي ان صالات العرض الصغيرة ضرورية لاي مدينة كبيرة ، لانها تخلق صلة مع الناس. وتستقطب مجموعة من الاعمال الفنية المحددة ، التي لايمكن عرضها في الصالات الكبيرة ... وهذا كسب كبير للحركة التشكيلية .

شباط ... شهر المعارض الهامة

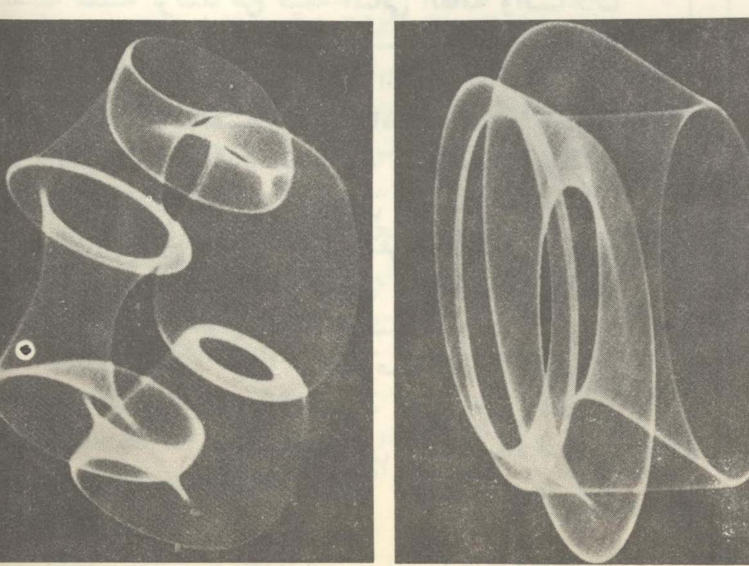
لو استعرضنا ماحفل به شهر (شباط) من معارض فنية ، نستطيع القول بأنه كان من اغنى الاشهر هذا العام . ففي (صالة الشعب) ينظم معرض للفنان (وليد الشامي) يقدم فيه تجاربه الجديدة التي تكشف عن احساس مرهف . وعن نقد اجتماعي ، وتمرد ضمن لوحة معبرة .

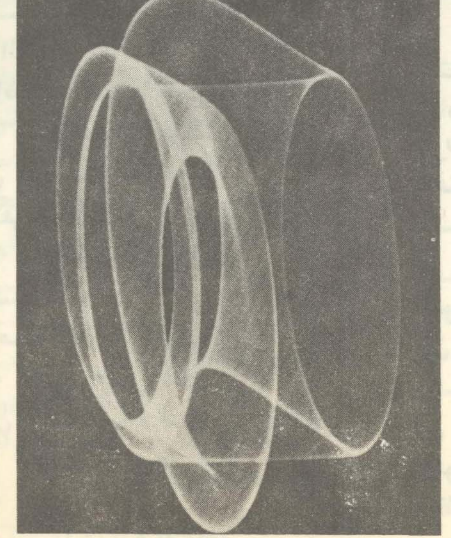


ممدوح قشلان

وفي المركز الاسباني نظم معرض لفنان ايطالي (بابلو اشيتو) ينقلنا الى تجارب حديثة ، بعضها له طابعه الواقعي الجديد ، وبعضها الاخر ... يذكرنا بفن (البوب ارت) او الفن الجماهيري .

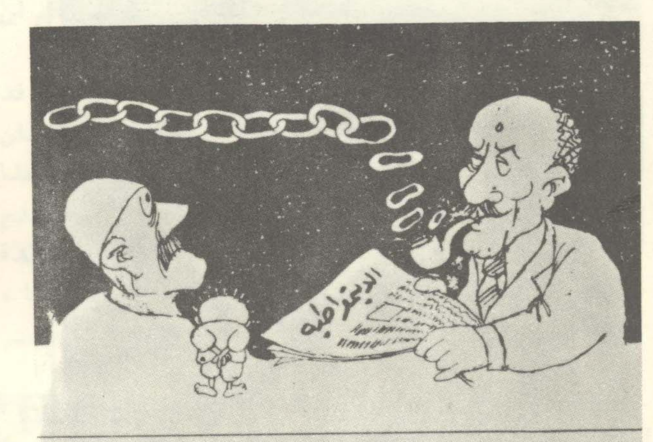
وفي المركز الثقافي الالماني الاتحادي نظم معرض لاعمال فنانين استخدموا الحاسب الالكتروني لانتاج لوحاتهم الفنية ، وقدموا لنا مدى امكانيات هذا الانتاج لتطوير التعبير الخطي واللوني .





ونظم المركز السوفياتي معرضا للفنانين الفلسطينين بمناسبة الذكرى / ١٥ / لانطلاق الثورة الفلسطينية، وذلك بالتعاون مع اتحاد الفنانين الفلسطينيين. وجمع هذا المعرض عدة تجارب هامة للفن الفلسطيني وعلى الاخص للقسم الموجود في سورية.

وكان معرض (الكاريكاتير يواجه المؤامرة) الذي ضم اعمال كاريكاتيرية لثلاثة فنانين (جورج البهجوري وناجي العلي ونبيل السلمي) ، يمثل اهم احداث هذا الشهر الحافل ، ذلك لانه استقطب جمهورا واسعا ، وقدم تجارب فنية متميزة سواء من حيث المضمون الذي كشف ابعاد مؤامرة (كامب دافيد) ، وقدم ذلك عبر لغة فنية متميزة لكل فنان مشارك ، واكد على اهمية الكاريكاتير كسلاح هام من اسلحة التوعية والنضال .





آذار ... معرض هام في الكويت

على الرغم من ان شهر (اذار) لم يكن حافلا بالمعارض . كسلفه (شباط) . لكن ثلاثة معارض هامة استقطبت الاهتمام ولعل اولها معرض الفنان (فاتح المدرس) في صالة المركز الثقافي الالماني الاتحادي ، قدم لنا تجاربه الفنية الجديدة المعروفة ، وجمع فيها بين اللوحات الزيتية والمائية . وقدم لنا اسلوبين عهدناهما فيه . ووصل في بعض التجارب الى القمة .

اما المعرض الهام الثاني فهو معرض الفنانين الشباب من جمهورية ارمينيا السوفياتية . الذين اعمال مجموعة فنية مختارة للفن الشاب . ويكشف عن الاتجاهات الحديثة في هذه الجمهورية . وعن التطور الذي يحققه الفنانون من الجيل الجديد .

وترافق هذا المعرض مع زيارة فنانين كبيرين من الاتحاد السوفياتي . التقينا مع الفنانين ، ومع النقاد ، ودار حوار طويل حول الفن وتجارب الواقعية الاشتراكية . ورؤى المستقبل .

لكن الحدث الاكثر اهمية ، هو الاسبوع الثقافي العربي السوري في (الكويت) ، الذي جمع انشطة عديدة ومختلفة ، من محاضرات الى عروض سينمائية ومسرحيه ، وكان معرض الفن التشكيلي المرافق له ، مجالا كبيرا لاهتمام خاص ، ذلك لان اكثر من مائة لوحة فنية من خيرة التجارب قد عرضت ، ولاقت ردود فعل مختلفة لعل اهمها ما فيها :

- ((كان هذا المعرض مفاجأة ... لاننا لم نتوقع ان يكون في القطر العربي السوري تجارب على هذا المستوى المتطور والمسؤول)) .

نيسان ... تحية للحزب والثورة

في شهر نيسان ، نظم معرض هام ، هو معرض تحية الى الثورة والحزب ، باشراف نقابة الفنون الجميلة ضم المعرض مجموعة هامة من اعمال الفنانين التشكيليين



وكان هذا المعرض مناسبة لتأكيد مدى ارتباط الفنانين بالثورة ، وتأكيد على موقف مبدئي ضد الرجعية العميلة وضد الصهيونية وعملاء الامبريالية ، أمثال (السادات)

ونظمت عدة معارض هامة في هذا الشهر بعضها فردي مثل معرض الفنان (نذير اسماعيل) عرض فيه تجاربه الجديدة الشاعرية والانسانية ، الملونة والسوداء والبيضاء ، وأكد على أن جعبة هذا الفنان الكثير من التجارب المتجددة والمحببة .

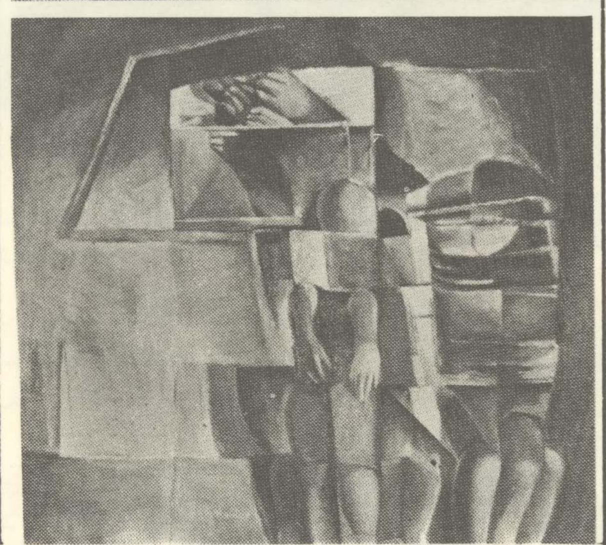
وبعض المعارض كان اجنبيا مثل معرض اساتذة الرسم الانتقادي الفرنسي ، اذ عرضت تجارب للفنان الشهير (أونوريه دومييه) ، وغيره من اعلام هذا الفن .

معرض هام ... في باريس

وكان افتتاح المركز الثقافي في باريس ، في مكان هام في العاصمة الفرنسية مناسبة هامة عرضت فيها تجارب فنية لمجموعة من الفنانين الهامين ، والتقى جمهور كبير من الناس ، وبعض المسؤولين بتجارب فنانينا ، وبصور سياحية وأثرية عن بلادنا ، وببعض نماذج هامة من الفنون الشعبية ، وحقق المعرض هدفه الاساسي ، ذلك لانه قد اختير بعناية ليمثل الفن المعاصر في بلادنا .



نصير شورى



غسان سباعي



الياس زيات

أيار ... الفن التونسي في دمشق

في اطار الاسبوع التونسي في دمشق ، قدمت تجارب فنية لمجموعة فنانين من (تونس) ، بعضها عريقة الاتصال بالتراث العربي ، تقدمه لنا عبر التشكيل الحديث ، وبعضها الاخر على صلة بالتجارب الفنية العالمية ، وفي كلا التجربتين نحس بأن الفن التونسي والفن العربي عموما يسعى للبحث عن جذور، وللاتصال مع العالم الخارجي ، من اجل توطيد فن معبر عن الحياة المعاصرة ، وله جذوره الاصيلة .



مأمون الحمصي

وفي نفس الشهر وفي العاشر منه كان للفنانين والجمهور لقاء مع الفن الفرنسي المعاصر ، اذ عرض تجارب فنية لها منظورها الخاص ، وافاقها الغريبة المتميزة . ولقد رافق المعرض الناقد الفرنسي (جان دومينيك راي) الذي شرح للجمهور اهداف هذا المعرض **ليؤكد لنا بأن ثمة تجارب فنية ضمن الحركة السريالية** مازالت تحمل الرغبة في اقامة فن تشكيلي متميز ، وان رغبة رفض الفن ، التي شملت تجارب عديدة ، لم يتأثر بها هؤلاء الفنانين ، وهكذا اختار الناقد هذه التجارب ليؤكد على أهمية ما تقدمه .

وكان حضور الناقد الفرنسي فرصة ليتعرف على الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، ويلتقي بعدد كبير من الرسامين ، ومناسبة لحوار معه عن تجارب فنانينا المختلفة .

وعلى الرغم من انه قال :

- انني أرى بعين فرنسية ، ولهذا لايجوز لكم ان تأخذوا برأيي » .

لكن حواره المتنوع مع الفنانين ، وفي مراسمهم قد اكد له على على مدى جدية البحث الذي يقدمه الفنان التشكيلي ، وعلى مدى اهمية العناصر المحلية في هذا الفن ولم يخف اعجابه ببعض التجارب ، ولم يكتم عدم اعجابه ببعضها الاخر ، لكن الشيء الواضح هو الفائدة المرجوة من حوار نقدي لناقد غريب يلتقي مع فنانينا ، ويتعرف على انتاجهم ، ويرى فنا من عين غريبة لم نعتد عليها ، وهكذا تتحقق الفائدة المرجوة .



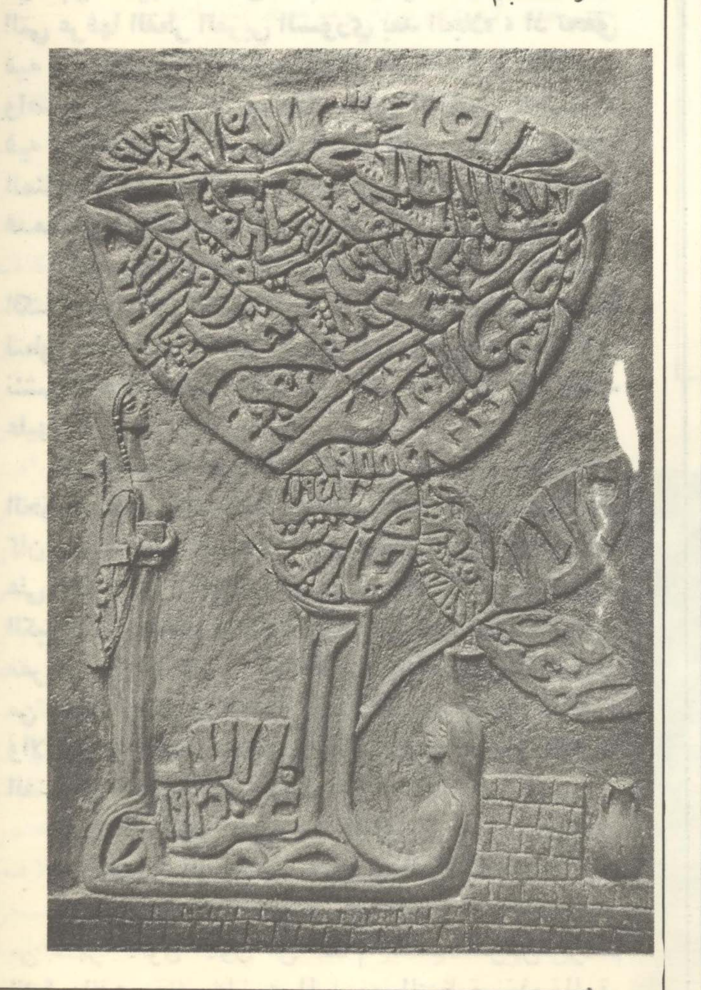
كريتون

وفي نفس الشهر يزور القطر معرض صور مطبوعة عن اعمال الفنان الشهير (غويا) في التصوير الزيتي والحفر ، ويستقطب هذا المعرض الاهتمام . لاننا نرى ولاول مرة نماذج جيدة الطباعة عن اعمال الفنان الاسباني الشهير .

حزيران وتموز ... تجارب مختلفة

وفي شهر (حزيران) و (تموز) تقل حدة المعارض. عدد العارضين . لكن الشيء البارز هو معرض تحية الى ١٧ بسان الذي نظم في (حمص) ، وضم مجموعة كبيرة من أعمال الفنانين . وهذا المعرض أصبح تقليدا يقام في (حمص) كل عام ويستقطب الاهتمام .

وينظم معرض للفنان الفلسطيني (عبد الحي مسلم) الذي يقدم تجاربه الفنية المتميزة المرتبطة بالقضية الفلسطينية في تشكيلات لها جوانبها الخاصة . وينتهي شهر تموز على تجارب (عبد الرحمن موقت) في معرضه في صالة اشعب ، حيث يقدم لنا اخر انتاجه الذي يختلف عما اعتدناه منه ، سواء من حيث الاسلوب او الحجم .



النحات عبد الحي مسلم

الاحتفال بذكرى مرور ٣٠ عاما على أول معرض دوري

يعتبر المعرض الفني الذي نظم عام (١٩٥٠) ، اي قبل ثلاثين عاما من أهم المعارض الفنية التشكيلية التي عرفها القطر العربي السوري بعد الجلاء ، اذ تحقق فيه ـ ولاول مرة ـ توزيع جوائز على الفنانين الهامين ، واصبح هذا المعرض سنويا يسعى الفنانون للمشاركة فيه ، فكان بداية تشجيع الدولة للفن ، ونقطة انطلاق للمنافسة بين الفنانين ، ولهذا استقطب الاهتمام بما قدمه من أعمال وما أثاره من ضجة .

ولقد رافقته حركة نقدية هامة اسهمت في تطوير الكتابة عن الفن التشكيلي ، وكانت هذه الحركة بداية لتطور نقد فني متطور في قطرنا ، وان الدراسة التي ننشرها هنا تعطينا فكرة عن الصيغة التي كان النقد عليها .

ان الدراسة هي بقلم الدكتور (سليم عادل عبد الحق) الذي كان يشغل منصب مدير الآثار ، والذي كان يشرف على المعرض ، وان ذكرى مرور ثلاثين عاما على اقامة اول معرض دوري ، تجعلنا نحيي الجهود الكبيرة التي بذلت في عام (١٩٥٠) ليكون للفن التشكيلي معرضا ، واذا قارنا ذلك كله بما تحقق للفن التشكيلي من رعاية ودعم وزيادة في حجم المعرض ، وفي النقد ، والاقتناء ، نشعر بمدى التطور الذي حققته الحركة الفنية في سورية عبر ثلاثين عاما .

يقول الدكتور عادل عبد الحق :

معرض الرسم الرسمي في العام الفائت

افتتحت وزارة المعارف في اليوم السادس عشر من شهر كانون الاول من العام الفائت معرض الرسم الاول الذي نص عليه المرسوم التنظيمي ذو الرقم (١١٤٠) في جناح خاص من متحف دمشق . وكان عملها هذا مشكورا حقا ، لانها انبرت رسميا لحماية الفن وتشجيع أهله وتنشيطهم ، وهيأت بذلك لدمشق وسورية فرصة تذوق لذات عالية خلال عشرة ايام .

وعلى الرغم من وقوع بعض الاخطاء غير المتعمدة التي ترافق كل محاولة جديدة من هذا النوع ، وعلى الرغم من أن الدعاية لهذا المعرض لم تكن كافية ، فقد كان اقبال الجمهور عليه عظيما جدا . وقد بلغ عدد المشتركين فيه ثلاثين رساما ، وعدد اللوحات المعروضة نحو مائة لوحة . ومما يثلج الصدر أن مواضيع هذه الصور كانت قوية ابانت بوضوح أن فن الرسم السوري المعاصر قد شب عن الطوق ، وعبد الطرق التي ستقوده في القريب العاجل الى ابداع الآثار العالمية ، وأوجد الى جانب الرسامين المعروفين رسامين جددا . كان الجمهور المثقف سعيد باكتشاف آثارهم ، وبالاطلاع على غنى مفاهيمهم الفنية التي تقسمهم الى مدارس ذات تعاليم واضحة ، معتمدة على التقاليد والمذاهب الحديثة ، ومتميزة بالانصراف الى اظهار جمال مناظر الوطن السوري الطبيعية ، وتمثيل عادات أهله ، واثبات حياتهم الاجتماعية وتبيان منازعهم النفسية العميقة واجتلاء محاسن آثارهم وابنيتهم التاريخية ، والتعبير عنها بالخطوط والالوان . وبكلمة مختصرة ان الوطن الخالد برز خلال لوحات رسامينا في وجوه متعددة كلها نبل وجمال .

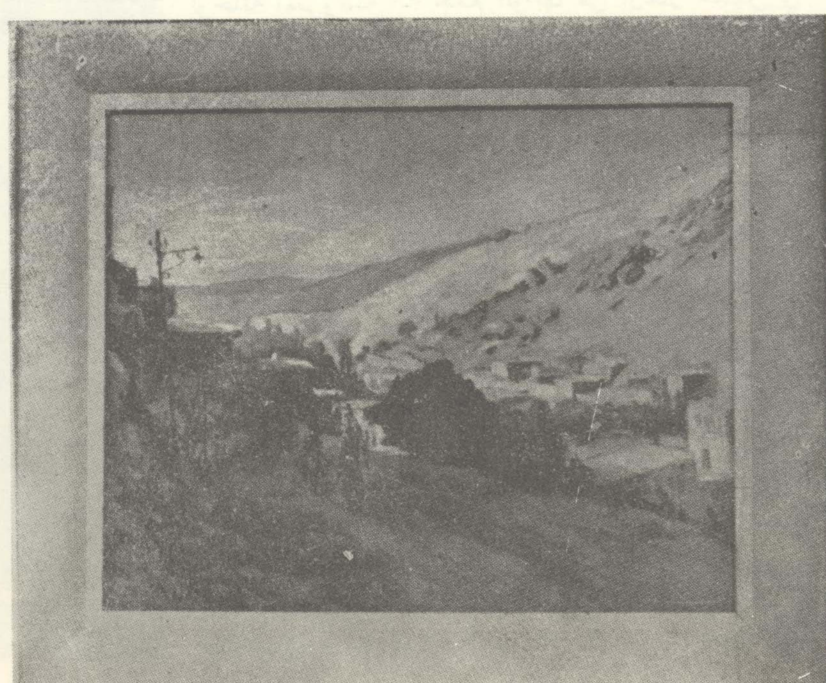
وكان عمل اللجنة المكلفة بمنح الجائزتين الاولى والثانية المقترحتين لاجمل الصور صعبا جدا اذ ان اللوحات المعروضة مختلفة المواضيع وكثير منها متشابه من حيث القيمة الفنية . ولم تجد بعد أن قلبت الراي على جميع وجوهه خيرا من أن تجزىء كل من الجائزتين الى ثلاثة اقسام وأن تعلن فوز ست لوحات بها . وكانت غايتها من ذلك أن تشجع أكبر عدد ممكن من الفنانين ومن الطبيعي انها لم تستطع ارضاءهم جميعا بهذا الحل . وان بعض الرسامين الاقوياء لم يسعفهم

الحظ في ان يكونوا في عداد الفائزين . ولا يسعنا الا ان نأسف لذلك . وكل منا ما يزال يحفظ في خياله انطباعات قوية من مواهب صاحب لوحات (جسر تورا) و (شرود) و (حياتنا اليومية) التي ستجعله حتما في المستقبل على رأس الرسامين . وعن فنون صاحب الصور المائية الرائعة (أعزار) و (الوضيحي) وغيرها واصحاب الصور الزيتية (اللاجئين) و (الخريف) و (مسجد القدم) وغيرها . اذ كلا منها أثر رائع وقد أصابت اللجنة فنصحت الوزارات والادارات العامة باقتنائها .

ومهما يكن فانني سأتحدث فقط فيما يلي عن الرسامين الستة الفائزين بالجائزتين الاولى والثانية . وسأحاول جهدي شرح الخصائص الفنية التي امتازت بها آثار كل منهم . وأولهم السيد محمود حماد . وهو رسام قوي جدا ، ويحق لنا ان نقارن بعض لوحاته باشهر اللوحات الغربية المعاصرة . ويختص ان آفاقه الفنية متنوعة . وتأثيراته متعددة . وتتجلى براعته خاصة في التدرج بين الالوان الكامدة المتشابهة وفي تبيان فروقها الطفيفة . واكبر الظن انه يشعر بمقدرته الفنية على تصريفها . فيهتم بحسن تنسيقها ولا يعبأ بأن يدخل اليها الوانا بهيجة . لان صفاتها الدقيقة تكفي نفسها بنفسها . واليك صورة قارئة المستقبل في الفنجان . انها امرأة كهلة اشتعل رأسها شيبا ، وزاد فيه البياض على السواد . وهي تتأمل خلال نظارتيها الواسعتين فنجانها . وقد التفت بشال ابيض فوق ثوبها الاسود . وفي هذه اللوحة وقار واتزان الصور الكلاسيكية وفيها الصدق في الحركة . والبساطة في الفكرة . اما صورته معلولا الفائزة فانها رائعة حقا . وهي تمثل قطعة من الريف السوري . وتتجلى فيها حياة القرية الريفية خلال غدوات أهلها وروحاتهم وهم يكدحون . وتتوزع فيها الالوان الخضراء الكابية . والالوان الترابية الكامدة وتتداخل في بعضها على مستويات متعددة فتجعل خطوط الاشياء والكائنات تبرز الى الناظر خلال جو صاف يشعرك انك بعيد عن جلبة المدينة وضوضائها . وان الافق مفتوح امام بصرك وخيالك وان الطبيعة تجر أذيال حياتها الخالدة في معلولا . وقريب من هذا الاحساس . الشعور الذي يلهمه المرء وهو يتأمل (صورة الناعورة) التي يظهر فيها نهر العاصي منسابا بين الاعشاب امام هيكل الناعورة الضخم المرتسم بالقرب من الجبل . وان كانت طريقة الفنان اختلفت هنا عن طريقته في الصورة المتقدمة في تصنيف الالوان وتنضيدها . اذ ان ضربات ريشته اصبحت كبيرة وقوية وموحية ببساطة .

وثاني هؤلاء الفنانين الذين فازوا بالجائزة الاولى السيد صبحي شعيب . وهو خير من يستعمل الرسم المائي للتعبير عن افكاره . وقد تمكن هو الآخر من استجلاء جمال الحياة الريفية . والتعبير عن هذا الجمال ببساطة ورشاقة . غير ان براعته غير متكافئة في كل لوحاته فليس ما يستوقف نظرك في لوحة الحطاب المتعب حيث بدت يدا هذا الكادح المسكين ضخمتين أكثر من اللازم رغبة من الفنان في جعلهما تنمان عن وظيفته غير ان تحقيق ذلك أتى مع شيء كثير من التكلف والتصنع اللذين يأباهما الذوق السليم أما لوحته التي تمثل قهوة بلدية. ويظهر فيها عدة أشخاص منصرفين الى لعبة النرد وبعضهم يدخن النرجيلة فهي ناجحة حقا لان كل عناصرها تساهم في خلق احساس اهتمام اللاعبين بما هم آخذون انفسهم به . ولا يقل اهتمام خادم المقهى عن اهتمامهم . أضف الى ذلك انها قطعة صادقة من الواقع . اذ ان هيئات أشخاصها واوضاعهم والبستهم لا تخلو من جمال أكيد . على ان أجمل لوحات الفنان شعيب اللوحة التي حظيت بالجائزة . وهي تمثل العودة الى القرية . وتختص ان الالوان التي صيغت منها زاهية شديدة الاختلاف. منها الارجواني والاخضر والاخضر الباهت والبنفسجي المائل الى السواد وما اشبهها بقصيدة غنائية عاطفية حارة عبقرية مهتاجة في ليلة من ليالي الصيف . واجمل ما فيها حركات القرويين التي أثبتت على القماش ما يقوم به مئات الالوف من الفلاحين في القرى السورية مساء كل يوم فها هي ذي القروية تجعل ولدها على

محمود حماد



كتفها ، وتبدأ الموكب ووراءها ابنتها وهي تمشي وئيدا وفي يمينها دلو اللبن وعلى رأسها صرة ملابسها ، ثم يأتي قروي على حماره وهو يطعم شيئا ، واخيرا يمشي قروي ثان وهو يحمل حذاءه الاحمر في يده فيكون آخر افراد القافلة المسالمة التي تبدأ حركاتها بايقاع جميل من يمين الناظر الى يساره ويساهم في هذه الحركات السهل بتموجاته والجبل الذي تتضامن كتلته ثم تثب كأنها تسرع هي الاخرى بالعودة قبل ان يلفها الليل بردائه .

وثالث الرسامين الذين فازوا بالجائزة الاولى السيد رشاد القصيباتي . ولا يخفى ما للفنان المذكور من نظرات فنية علمية استقاها من طول اقامته في ايتاليا وكثرة اختلافه الى مدارسها ومتاحفها ومجامعها الفنية لدراسة ما فيها من روائع الصور العالمية . وقد أثرت مبادىء مدرسة البندقية في فكره وخياله ، فتمثلها وبرع في تصريفها حسب مقتضيات مناظر الجو السوري . واجمل الصور التي عرضها صورة الشتاء في ضواحي دمشق . ويتبدى فيها حقل مكسو بالثلج الابيض أمام صف من اشجار الحور المنتصبة بجذوعها العارية ازاء جبل قاسيون في يوم مضب قاتم . وهي لوحة صادقة وملهمة . ولا يمكن لاحد ان يراها دون أن تسري في عروقه رعشة البرد . وتبلغ صناعة السيد القصيباتي الفنية الغاية في الجودة في لوحته الفائزة التي تمثل طبيعة صامتة ، فيها أثمار البرتقال والرمان ضمن صحن قاشاني ، وورائها أزهار القرنفل أمام صحن قائم آخر . وعناصرها الفنية كثيرة ولا سيما الوانها النحاسية والزرقاء المدروسة درسا جيدا وجوها

رشاد القصيباتي

الصافي اللألاء ، ومستوياتها المتعددة العميقة ....

ولا يقل الرسامون الثلاثة الذين احرزوا الجائزة الثانية عن الرسامين السابقين في الغوص على الافكار وطريقة اظهارها ، والافتتان بصناعة الالوان وتنضيد الخطوط . وأولهم السيد الفريد بخاش . وهو فنان موهوب مغرم بتمثيل الاوضاع البسيطة والحركات الطبيعية بواسطة الالوان الزاهية . وطريقته هذه شبيهة بطريقة الرسامة الافرنسية المشهورة المعاصرة (ماري لورنسان) . وقد خيل الي وأنا انظر الى لوحاته المعروضة انه جمع الوانها من أزهار حقل في غوطة دمشق في زمن الربيع . فلوحته الطبيعة الصامتة، التي تمثل ازهارا حمراء في اناء ازرق أمام رداء سماوي ابيض من اجمل اللوحات التي تدل على عاطفة عميقة في تصريف الالوان . اما لوحته الفتاة التي تنظر من النافذة وهي مستندة بكل جسمها على مقعد وثير ، فانها تمثل وضعا طبيعيا التقطته ريشة الفنان في برهة من برهات الاستراحة، فأظهرت هذه الريشة خلال سلسلة من حفرياتها القوية شعر امرأة فاحما يتدلى على قميصها الازرق الذي يجاور بانسجام تام لون تنورتها الرمادي المنسكب على ساقيها الملتزمتين الى الجانب الايسر في وضع كله طرافة وجمال . واخيرا فان لوحته المسماة (ابتسامة) وهي الفائزة ، من اقوى الصور التي عرضت هذه السنة اذ انها تمثل امرأة جميلة جمالا خاصا غير مألوف . وقد بدت بجسمها الرقيق المغطى بثوب ابيض وتناثر شعرها الاشقر الاشعث بتموجات كثيفة حول راسها كأنه الهالة . وهذا الشعر

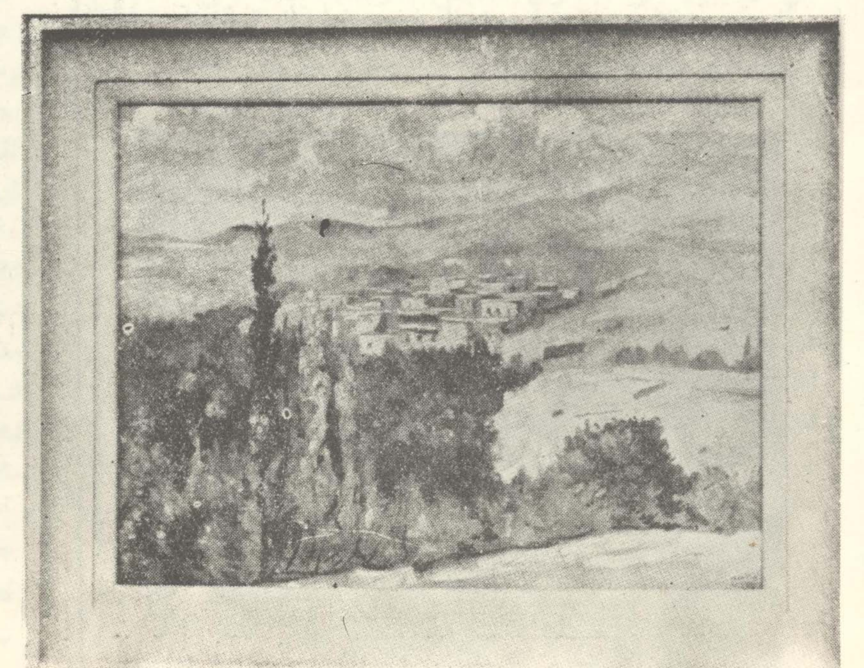


صبحي شعيب

الجميل هو اقوى العناصر الفنية في هذه اللوحة . وما اشبه صنعته بصنعه شعور اشخاص الرسام الافرنسي المشهور (رونوار) . اذ انه يتوهج في النور فتظهر آثار المشط مرتسمة عليه . وكأن وجه صاحبته استقل عن النموذج الذي حاكاه الرسام فبدأ بأسارير مرسومة جيدا تلقي في النفس كثيرا من الهدوء والاستقرار وكذلك عيناها فانهما تنفذان بنظراتهما العميقة الى ماوراء الاسرار. ويضاف الى سحرها ابتسامتها اللطيفة التي اراد الرسام ان يجعلها شبيهة بابتسامة الجيوكندا المشهورة .

والفنان نصير شورى هو الفائز الثاني بهذه الجائزة ايضا. وهو اكثر الرسامين انصرافا الى الانتاج واقدرهم على اظهار النزعات الفنية الحديثة في لوحاته، واوسعهم آفاقا وتقصيا للجمال الغريب غير المألوف . فصورته (الزنجي) آية فنية في دراسة الجسم البشري الاسود وتعريضه الى الالوان الخفية الخافتة. ولوحته (القارىء الصغير) نجاح عظيم في رصف الالوان الزرقاء والخضراء والصفراء حول اللون الارجواني وجعلها مكملة له . وصورته (زهرات الافحوان) قصيدة ربيعية جميلة . ولا اعرف ان جمال هذا الزهر ظهر في لوحة فنان اجمل من ظهوره في هذه الصورة . فهو يتدرج في جو من الاحلام بين اللون البنفسجي واللون الابيض. اخيرا فان صورته (قرية الجديدة) الفائزة امتزاج لطيف بين اللونين الاخضر والرملي تحت اشراف لون الافق البنفسجي الذي تحقق فيه الغيوم البيضاء كأنها الاعلام . ويلاحظ ان الطبيعة في هذه الصورة لاتظهر كأنها منتزعة من منظر طبيعي بل كأنها كل تكفي عناصره بعضها بعضا ،وتهيمن فيه الجبال على منازل القرية وبقية الاشكال ولا سيما الاشجار التي تظهر خلال اطارات هندسية واضحة ، مملوءة بالحياة .

نصير شورى



وثالث الفائزين بهذه الجائزة الثانية السيد ميشيل كرشة ، شيخ الفنانين السوريين الذي لم تزده السنون الا براعة ودقة . وقد كانت صوره الاربع الكبيرة من اجمل ماعرض هذه السنة وتتجلى فيها النزعة الكلاسيكية المزوجة بنزعة انطباعية ظاهرة . وتظهر الوانها متناسقة وراء غلالة من الاشعة السيالة التي تضاف الى المناظر فتجعلها وكأنها مغسولة بقطرات الندى وما اجمل صورته (دمشق) التي تلوح في الافق من جبل قاسيون وقد احاطت بها مطارف من اللون الاصفر . اما لوحتاه (الرواق الغربي في مسجد بني امية) و (قبة الخزنة) فانهما بديعتان حقا . لان النور يلقي فيهما اشعته البيضاء على الفسيفساء الاموية الثمينة فيظهر جمالها الرائع ، ثم ينسكب على ارض الصحن فيجعلها متلألئة تكمل تأثير الجو المضيء. كما ان مستويات اللوحتين مدروسة دراسة جيدة ويبدو المنظور من دقته خلالها كأنه متحقق في عدسة فوتوغرافية لا في لوحة رسام كما أن الالواح تتدرج في لوحة قبة الخزنة بين الاحمر والاخضر والبنفسجي والمشمشي والازرق فتؤلف درامة فنية ماهرة لهذه الالوان . غير ان تأثير لوحته الفائزة المسماة (خيمة عرب) يفوق تأثير كل ماعداها . فعلى اديم ارض مرعى خضراء وامام سلسلة من التلال المرتسمة في الافق البعيد تنتصب خيمة العرب بخطوطها العرضانية مشابهة لخيمات البدو التي تمتلىء بها البادية السورية في بعض الفصول . والى جانبها بعض الاعراب جالسين أو منصرفين الى اعمالهم ، وتقوم بدوية بطهي الطعام في حلة يتصاعد منها البخار ، وينتشر الكلأ والزهر هنا وهناك فنعرف اننا في فصل الربيع الذي تسرح فيه الاغنام وتخضر البادية وتمشي الاودية ...

وصفوة القول ان هذه اللمحة السريعة لاتغني عن رؤية اللوحات التي ستعرض في بهو مجلس الوزراء ، فيعتز بذلك الفن السوري اي اعتزاز لهذا التقدير من الرجال الرسميين . ونحن نهنىء اصحابها البارعين تهنئة حارة ونتمنى لهم خلال هذا العام انتاجا وفيرا . ونأمل ان نرى في آثارهم بقية الرسامين في معرض ١٩٥١ المقبل ان زهرات هذا العام قد تفتحت وغدت اثمارا ...

ع ٠ ع

نشاط عربي

وحدة الفن العربي واتحاد الفنانين العرب

كلما التقى الفنانون العرب في معرض جماعي ، او في معارض فردية أو قطرية ، كانت تبرز في هذه اللقاءات حقيقة هي أن ثمة ما هو مشترك بينهم يفرض نفسه ، وان هذا الشيء المشترك هو حقيقة فنية لها خلفيتها الفكرية والمادية ، ان الفن العربي التشكيلي المعاصر متقارب في أهدافه وصياغاته تجمعه البحوث الموحدة ، والتجارب المتقاربة ، والمنطلقات النظرية المشتركة ، وهو يواجه نفس الاشكالات الفنية ، ويعاني من الاختيارات التشكيلية نفسها .

وان ثمة روابط عديدة ، وعميقة تشد الفنانين العرب الى بعضهم ، فهم ينهلون من ثقافة ذاتية واحدة ، ويعيشون تحديات واحدة ، وان مصيرهم قد ارتبط ببعضهم .

وهكذا اكتشف الفنانون العرب منذ أول لقاء لهم عقدوه في دمشق ، في بداية السبعينات ، ان اللقاء بين الفنانين العرب موجود ، قبل أن يتم ، وان اختياراتهم الفنية المرتبطة بواقعهم متحققة ، ولهذا فوحدة الفن العربي راسخة موجودة ، على مستوى الفنان التشكيلي الذي يواجه المشكلة الماثلة أمامه ، ويجد الحلول لها ، ويقدم البحث والابداع ، ويطور تجربته على محك الواقع . فيلتقي مع زميله الفنان العربي الآخر ، دون أن يتعارفا . وتحس بأرضية مشتركة بينهما دون أن يلتقيا .

وهكذا ولدت فكرة وحدة الفن العربي وترسخت خلال سنوات البحث الطويل عن الشخصية الفنية العربية التي العربية التي تواجه عالما خارجيا معقدا بما توصل اليه من تطورات وتعقيدات ، هذا العالم الذي أصبح قادرا على رفض أي فنان عربي ، وعلى الوقوف بوجه أي تجربة أصيلة ، للاحتكارات التي سيطرت عليه ، ولتحول الفن الى تجارة وسلعة في البلدان الراسمالية ، وهكذا لا يستطيع الفنان العربي ان يحقق وجوده على المستوى العالمي ما لم يخضع لهذه الاحتكارات ويقبل بشروط المستثمرين ، وبما ترميه اليه من فتات ، ويضاف الى ذلك كله تبلور شعور عام جارف لدى التجارب الفنية العربية ، بأن ما يقدمه من فن وابداع لا يقل في مستواه عما يقدمه الفنانون الآخرون ، وما حققه من تجارب ، يتجاوز التجارب التي تسلط عليها الاضواء اليوم في دنيا الفن العالمي ، وفي المعارض العالمية الكبرى .

وتتابعت المعارض العربية ، في (بغداد)و(الرباط) و (طرابلس) ، والتقت مجموعة كبيرة من الفنانين العرب في (الكويت) لعدة مرات ، وسعى عدد من الفنانين العرب الى انشاء تجمعات فنية عربية تعرض انتاجها بالتبادل ، وفي الخارج أحيانا ، وكانت حصيلة ذلك ، ان أعوام السبعينات قد كشفت للفنان التشكيلي العربي،أن عليه أن يوحد نفسه لمواجهة العالم الخارجي.



العراق- فيصل العيبي



العراق- محمد عارف

وان مصيره واحد ، لانه يواجه التحديات نفسها ، ولانه يرتبط مع اخيه الفنان العربي في التزام واحد تجاه قضية واحدة ، واصبح شعار وحدة الفنانين العرب ضرورة أساسية ، تستتبع وحدة الفن العربي، وان ما حققه الفنان على مستوى ابداعي فني ، لابد له من أن يبرز على مستوى تنظيمي ، وهكذا بدانا نرى اللقاءات العربية على مستوى الفن التشكيلي ، تأخذ ابعادها ، وكان (اتحاد الفنانين التشكيليين العرب) ، و (البينالي العربي) وغير ذلك من اللقاءات بداية لتحقيق التنظيم العربي الذي يجمع الفنانين العرب في هيئة واحدة .

ولهذا ... كانت اعوام السبعينات مرحلة انطلاق، وتعارف ولقاء ، وبداية البحث عن وسائل لتمتين هذه اللقاءات ، ولنقل الخبرات والتجارب ، اذ شعر كل فنان عربي بأنه لا يعرف ما يقدمه اخيه العربي من اعمال ، واكتشف كثيرون من الفنانين حين التقوا بأن تجاربهم موحدة ، رغم عدم التقائهم ، وان كل فنان عربي في احد الاقطار له ما يماثله في قطر آخر ، ولكل مدرسة او تجربة ما يحاكيها في قطر آخر .

لكن هل حققت هذه اللقاءات التي تمت ، وهذه المعارض التي نظمت ما يطمح اليه الفنان العربي من توطيد عرى التعاون ، ومن تمتين التعارف ، وهكذا كان الشعور العام الجارف لدى الفنانين العرب في كل مكان بأن ما تم لم يكن هو المطلوب تماما ، وان طموح الفنانين العرب في اللقاء كانت أكبر من كل ما تحقق .

وانشئت مجلة (التشكيلي العربي) ، وصدرت عدة أعداد منها خلال الاعوام الماضية ، ودعت بعض الاقطار العربية الى معارض عربية مشتركة ، فكانت هذه الخطوات محاولة لكسر حدود بين الفنانين ، ولتطويق عزلة بين التجارب ، ولتحقيق تعاون ضروري يزيد من لحمة الفنانين ، ويربطهم مع بعض من اجل تحقيق موقف موحد في عالم الفن المعاصر ، يجعل الفنان العربي كتلة متراصة مع اخيه الفنان في هذه المرحلة المقبلة الحافلة بالصراع على كل المستويات مع أعداء التقدم والانسانية ، وهكذا فان التحديات الخارجية قد عادت لتثبت اهميتها في استنهاض الهمم وتقوية الارتباط بين العرب ، وفي تحقيق وضع العرب امام مصيرهم ، وفي تأكيد حقيقة هامة ، وهي أن الفن التشكيلي العربي لا يستطيع الصمود امام التحديات الخارجية ما لم يحقق وحدة فنانيه ، وما لم يحقق تعاونهم وتحررهم من أن يكونوا تابعين لاتجاهات غريبة عن وجودهم ، وبالتالي لا تتحقق لهم شخصية ما لم يحققوا هوية معينة لها جذورها في الواقع العربي ، ولها وسائلها الفنية المرتبطة بهذا الواقع .

وهكذا دخلنا الثمانيات ونحن نشعر بأن ما تحقق في السبعينات من لقاءات عربية على مستوى الفن

التشكيلي ، وما حققه تنظيم الفنانين العرب من اهداف تقرب بينهم ، لم يكن على المستوى المطلوب وأن على الفنانين العرب أن يطوروا اللقاءات وان يزيدوا من فعالية الخطوات المشتركة ، وهكذا ولدت بعض أفكار، واتخذت عدة مقررات في آخر لقاء لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب ، يتلخص بشكل اساسي .

في تدعيم الاسبوع الفني التشكيلي الذي ينظم في شهر تشرين الاول من كل عام في كل الاقطار العربية ، وتكريم عدد من الفنانين العرب على مستوى الاقطار . وعلى مستوى الوطن العربي كله ، وتبادل الشرائح الملونة بحيث توزع / ٣٠ / شريحة من قطر على جميع الاقطار العربية ، حتى تتوطد اللقاءات ، وان دعما لمجلة التشكيلي العربي قد تحقق لتصدر في شكل جديد متميز أنيق ، يتضمن الدراسات الفنية واختيرت مدينة (لندن) لتكون مكان صدورها ولتوزيعها على الاقطار العربية من هناك ، وهكذا يبدو أن ثمة محاولات عديدة لدفع اتحاد الفنانين التشكيليين العرب الى الامام ليقوم بدور اكثر فعالية في المستقبل .

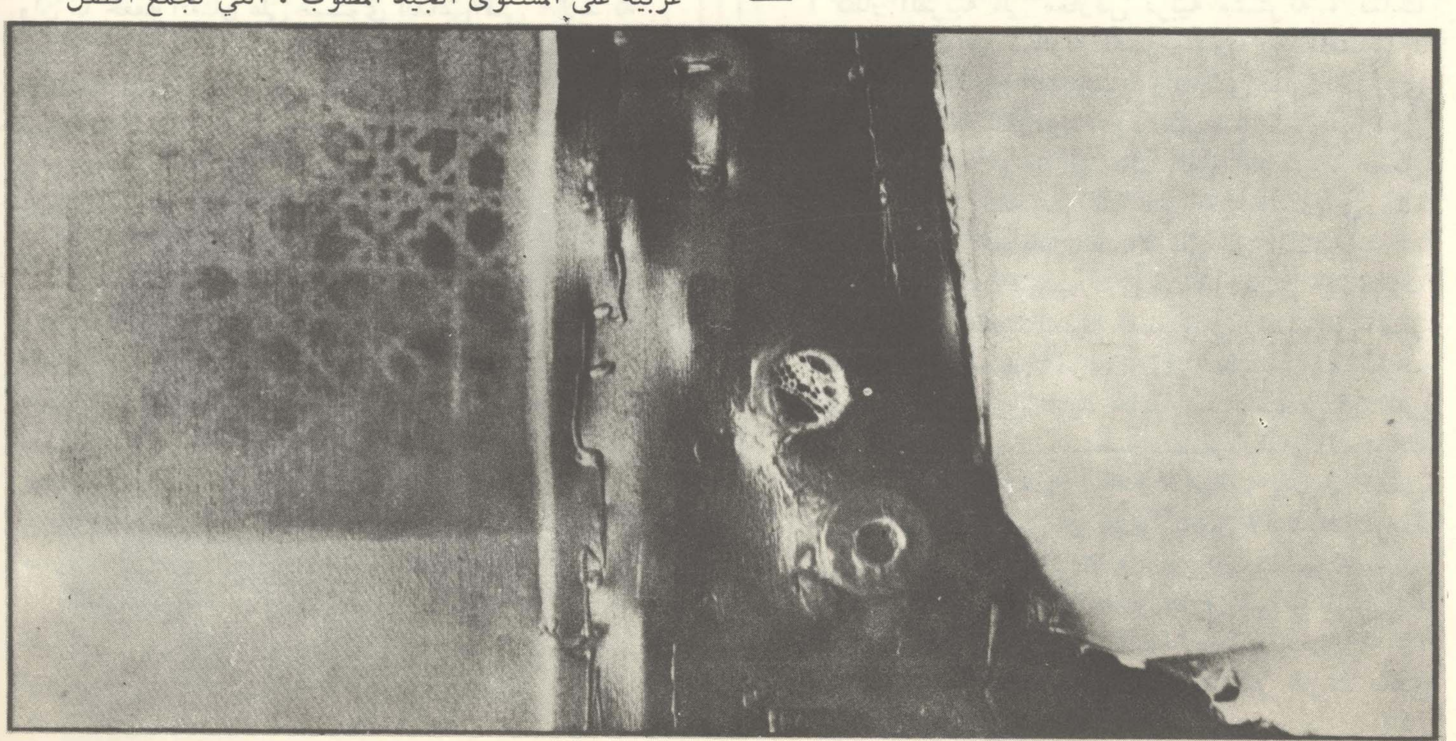
ولعل أهم مشكلة يواجهها الاتحاد هي مشكلة البينالي العربي ، اذ ان من المقرر ان يقام هذا المعرض كل سنتين مرة وفي كل قطر عربي مرة ، وطاف المعرض (بغداد) و (الرباط) و (طرابلس) ، وتأكدت حقيقة أساسية من خلال هذه المعارض ، وهي ان الفن التشكيلي العربي لا يمثل بأفضل نماذجه ، ولا يقدم بأحسن ما يملكه كل قطر ، وان ثمة نواقص تنظيمية كثيرة قد رافقت هذا البينال وأن خير وسيلة لذلك هي أن اقامته في عاصمة عربية واحدة ، بحيث يكون



سورية
فيصل عجمي

له مقر دائم وهيئة مشرفة ، ولجان تحكيمية ، تساعد على تطويره ، وعلى الرغم من عدم البث حتى الآن في المكان الدائم لهذا لمعرض ، وعدم الاتفاق على الصيغة الجديدة له ، الا ان مجرد معرفة نواقص هذا المعرض هي خير وسيلة لتطويره ليكون فعلا على المستوى المطلوب .

وهذا يعني ان المحاولات التنظيمية لاقامة معارض عربية على المستوى الجيد المطلوب ، التي تجمع أفضل



المغرب - مكي مغارة

التجارب ، والتي ما تزال تعاني ، قد انعكست على الفنانين على شكل شعور بضرورة اقامة لقاءات بينهم ، وهذا الشعور قد تأكد من خلال عدة تجارب فردية جمع الفنانون بعضهم في معرض ، وانتقلوا الى قطر آخر ، أو دعا تجمع فني عربي للقاء مع تجمع آخر ، أو دعي فنانون عرب ، مجموعة من الاقطار العربية للقاءات فنية ..

* * *

ان أعوام الثمانينات القادمة حافلة باللقاءات العربية ، وقد تحمل الينا خبرا هاما ، نزفه الى الفنانين العرب يزيد من توطيد علاقاتهم مع بعضهم ، ويساعد على تحقيق وحدة الفنانين العرب التي نسعى اليها ، بعد أن تحققت عبر السنوات الماضية محاولات عديدة لكسر طوق العزلة ...

فهل تحقق الثمانينات ما لم تحققه السبعينات ، يبدو أن الآمال المعقودة على الثمانينات حافلة بالوعود ، وقد يحقق تنظيم الفنانين جمعهم في معارض مشتركة ، ليعكس ما حققه الفنان العربي من التقاء في التعبير الفني ، وقد يصل الى نفس ما عبر عنه هذا الفنان من ارتباط بواقعه ، وتعبير عن هذا الواقع ...

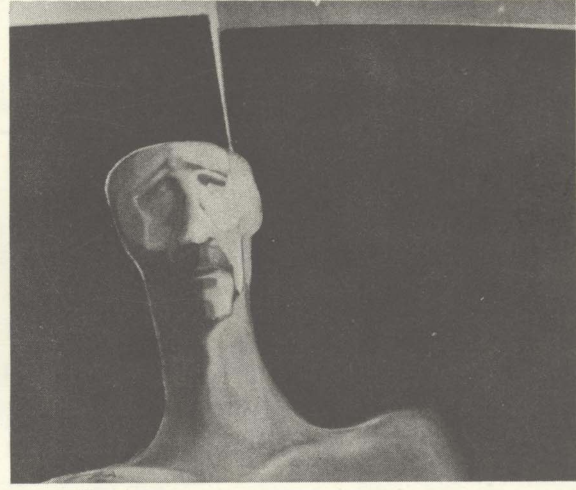
لان ما ينقص الفن التشكيلي العربي المعاصر الموحد بالضرورة هو تنظيم يسد الثغرات ويفتح الابواب أمام الفن العربي على مستوى الوطن العربي ، والعالم ليقوم بدوره فعلا في خدمة قضايا أمتنا المصيرية ، وبشكل أساسي (القضية الفلسطينية) .



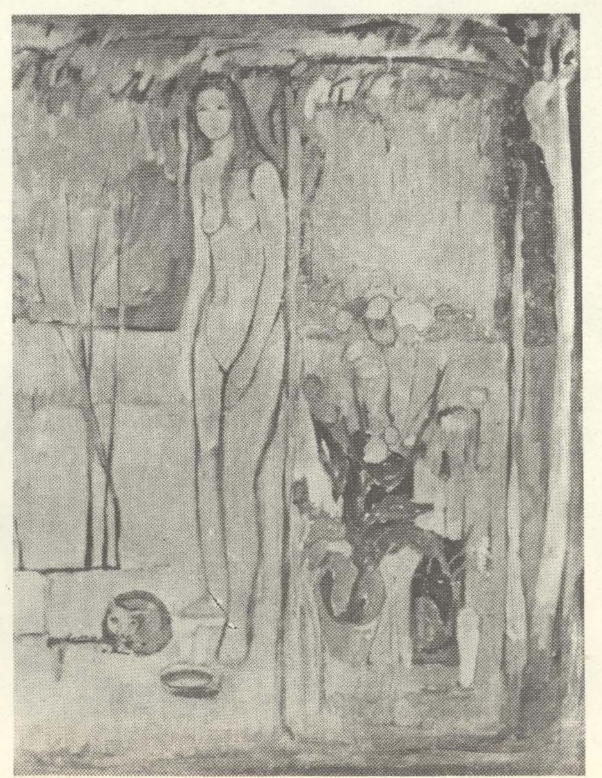
مصر العربية — محمد هجرس



الكويت — عيسى صقر



سورية — مامون الحمص

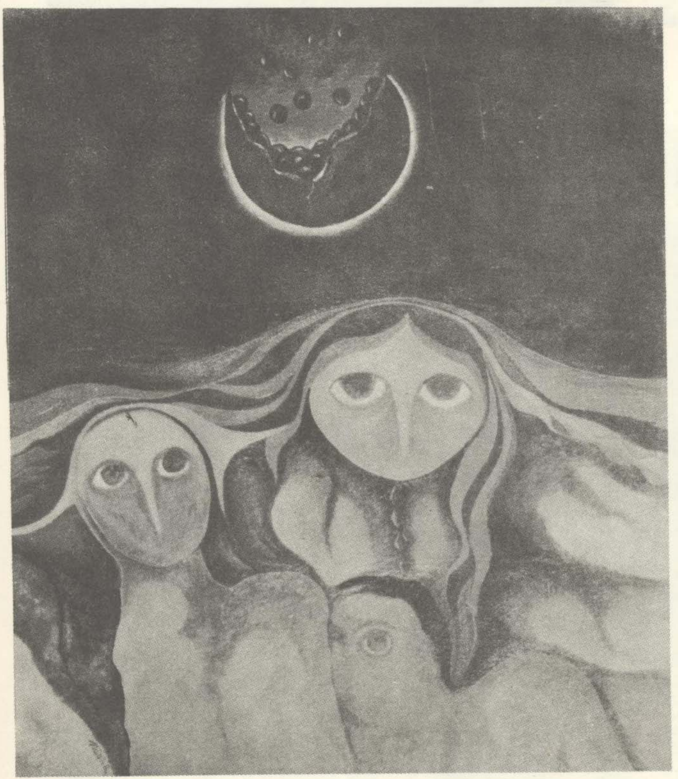


سورية — فائق دحدوح

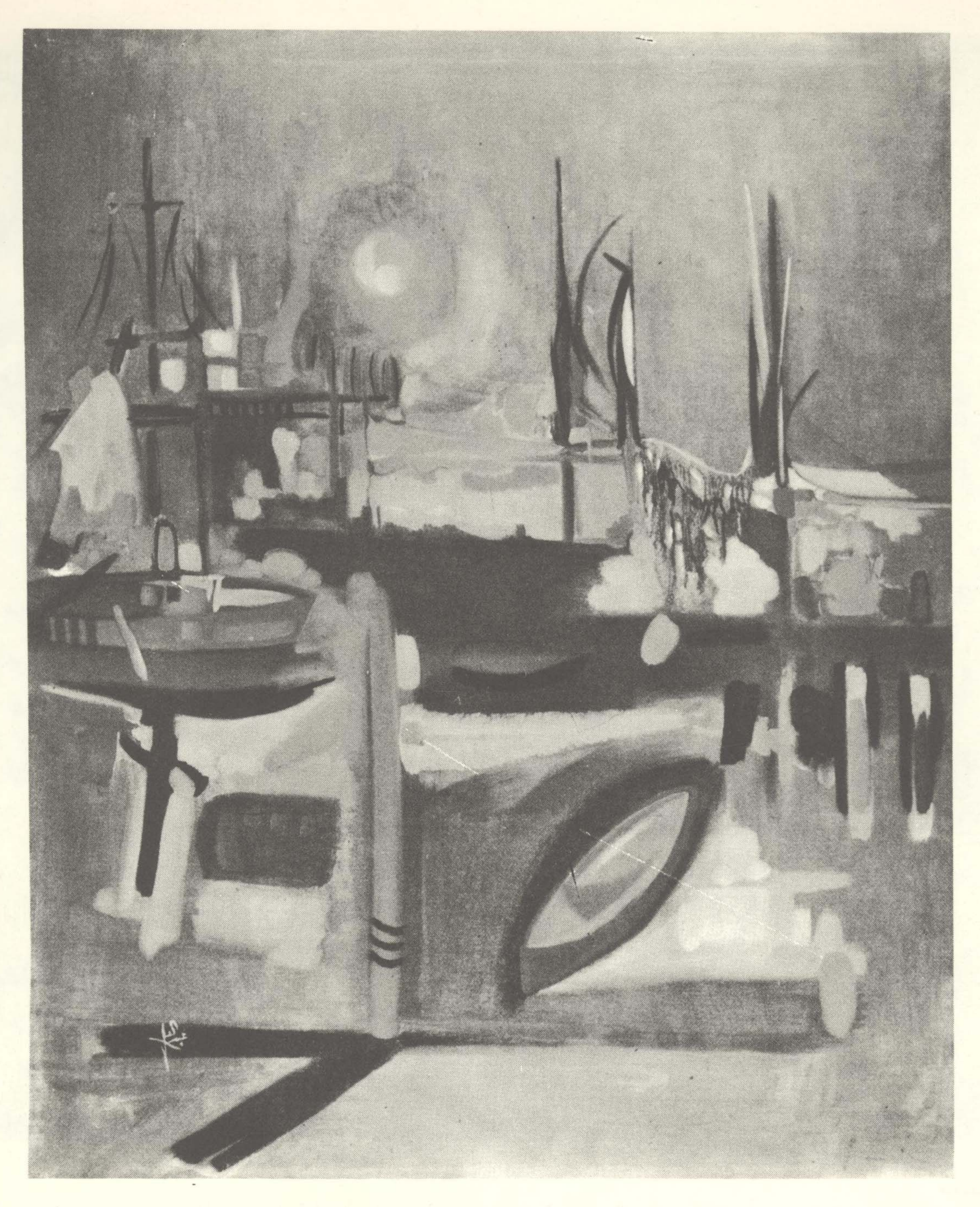
حول معرض الفن الفلسطيني في برلين

يعتبر معرض الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر الذي اقيم مؤخرا في برلين ، المانيا الديمقراطية بالتعاون بين اتحاد الفنانين التشكيليين الالمان وبين اتحاد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين من المعارض المتميزة التي تعطي صورة واضحة عن الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ، فهو يضم تجارب لكبار الفنانين الفلسطينيين الذين ظهروا بعد نكبة عام ١٩٤٨ ، وهؤلاء يقيمون في اماكن مختلفة من الوطن العربي والعالم ، وعملية تجميع نماذج من اعمالهم في معرض مشترك مسألة ليست بالسهولة التي يتصورها البعض ، والى جانب هذه التجارب تطالعنا اعمال لفنانين شباب وضم المعرض — ايضا — عدة لوحات لفنانين من سورية ومصر العربية « نذير نبعة — برهان كركوتلي — حلمي التوني » هم اعضاء في اتحاد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين ، وهذه المشاركة تؤكد البعد القومي لمثل هذه المعارض التي ظلت لفترة حكرا على فنانين فلسطينيين ، ومن الجدير بالذكر ان المعرض يتجول — حاليا — في عدة مدن في جمهورية المانيا الديمقراطية ..

شارك في المعرض الفنانون : « توفيق عبد العال — جمال الابطح — اسامة الابطح — غسان عتال — عبد المعطي ابوزيد — محمد ابوصلاح — تمام الاكحل — جمال الافغاني — ناجي العلي — نبيل عناني — يوسف ارمين — عصام بدر — كمال بلاطة — ابراهيم غنام — سمية صبيح — مصطفى الحلاج — سامية الحلبي — كميل حوار — ابراهيم هزيمة — هند حجازي — جمانة الحسيني — نوال اسكندراني — علي الكفري — برهان كركوتلي — صالح قاسم — سعيد قاسم — محمود خليلي — سليمان منصور — كامل المغني — محمد المزين — عبد الرحمن المزين — نذير نبعة — ميشيل نجار — حسني رضوان — شفيق رضوان — تمام الاكحل — محمد الشاعر — عبد الهادي شلا — جميل شموط — اسماعيل شموط — عمر شموط — ليلى الشوا — عدنان الشريف — سمير سلامة — بشير السنوار — ناصر السومي — بشير صبح — رشاد بشناق — فلاديمير تماري — حلمي التوني — محمود ابو عسكر — محمد بشناق — جمال بدر — محمد حجازي — عماد عبد الوهاب — امين شموط » وهذا المعرض التظاهرة — ان صح التعبير — يعتبر مادة خصبة لاي باحث في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ، فهو يكشف عن اتجاهات متنوعة تعكس في النتيجة هما مشتركا وهو التعبير عن القضية الفلسطينية وربط الموضوعات المعاصرة بالجذور التراثية الفلسطينية .



عبد المعطي ابوزيد



توفيق عبد العال

وقد تطورت اساليب التعبير في الفن الفلسطيني المعاصر منذ نكبة عام ١٩٤٨ حتى مطلع الثمانيات باتجاه تحقيق المعادلة الصعبة بين مختلف العناصر الفنية التراثية وبين عناصر واقعية حديثة .

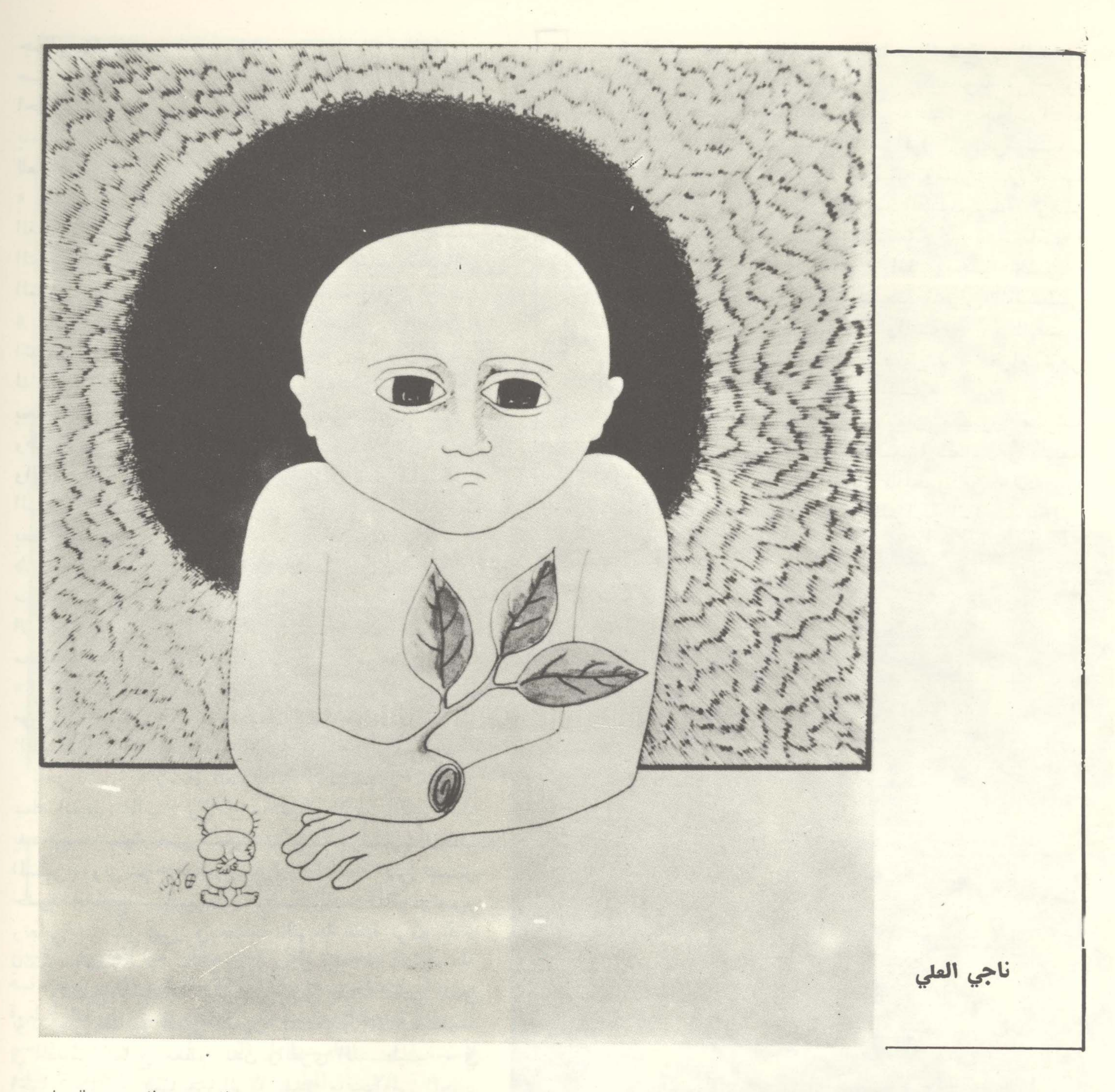
في البدء كانت التسجيلية وموضوعات الخيمة والتشرد والحنين والغربة ثم برزت التعبيرية ووصلت الى اقصى مدى اثر نكسة حزيران عام ١٩٦٧ ، ثم بدأت بالانحسار ـ تدريجيا ـ باتجاه صيغ واقعية حاملة معها وشائج تعبيرية لكن اقل حدة وصراخا ومباشرة . وهكذا يتميز الفن الفلسطيني المعاصر عبر رحلة اكثر من ((٣٠)) عاما من حيث تعبيره عن الواقع الفلسطيني وتأكيده امتداده التاريخي الحضاري ، وقد كانت الاساطير والزخارف والازياء والحكايات ، العناصر التراثية الاكثر اثارة وحضورا في مجمل الاساليب والاتجاهات بحيث تساهم في النتيجة على تحقيق الذات الفلسطينية وابراز معالمها ، هويتها ، خصوصيتها ... وهذا ما نجده بشكل واضح في هذا المعرض . وحتى نعطي صورة واضحة عن الاتجاهات المطروحة في هذا المعرض لابد من قراءة تفصيلية يتخللها تحليل لبعض الاعمال المتميزة .



محمد ابوصلاح

في لوحة « توفيق عبد العال » تختلط العناصر التعبيرية بالزخرفية وتتداخل الموجودات ضمن بناء تجريدي حركي يعتمد اللون اساسا للتعبير عن المضمون المأساوي ، لكن تبقى هناك ملامح من امل نتمثلها في عنصر الشمس « الرمز » وتوشيحات اللون المفرح والمشرق في آن واحد . وعبر اللون بوظائفه التعبيرية والتبسيط الذي يصل حدود التجريد وتقنية الملصق، ينقلنا « عبد المعطي ابوزيد » الى مضمونه الانساني الذي يعكس بصورة عضويةتشبث وارتباط الفلسطيني بأرضه وجذوره وهذه اللوحة هي واحدة من سلسلة لوحات تعنى بالكشف عن العلاقة المتينة بين الانسان والارض والتراث .. ان الحدة التعبيرية التي سهدناها في بداية تجربة (ابوزيد) تتحول الان الى اتجاه عقلاني عبر صيغ واقعية جديدة ، وهذا مانراه في لوحة «تمام الاكحل » الفنانة التي تعتبر من جيل الرواد في الفن الفلسطيني المعاصر ..

« تمام » في هذه اللوحة تعيد الى الاذهان موضوع الخيمة الفلسطينية ، رمز التشرد والغربة ، الذي كان سائدا في الخمسينات لكن باسلوب جديد يخرق التسجيلية ليجمع بين التجريد والتشخيص والتعبير ضمن شخصية فنية متميزة وينطلق « نبيل عناني » من عناصر محلية « شعبية » ، لها في اللوحة وظيفتها



ناجي العلي

التعبيرية ودلالاتها الرمزية للتعبير عن المأساة الفلسطينية وبرؤية واقعية ، وتجد الرمز في العناصر الشعبية في لوحة إخرى للفنان عصام بدر الذي يصوغ المأساة على نحو متميز يجمع بين عقلانية الموضوع وعفوية الانجاز، والحس البدائي في صياغة بعض العناصر ...

ويشارك الفنان الشعبي ابراهيم غنام بلوحة تصور الحياة الفلسطينية قبل النكبة وبالتحديد الريف الفلسطيني ، وعبر هذه اللوحة يكثف عدة مشاهد انسانية « امرأة تطحن الحب ، وشيخ يجلس امام منزله – وطفلة على ارجوحة ورجل يحمل محراثه اليدوي ويسوق بقرته امامه ودجاجات يلتقطن الحب من الارض ، ومن بعيد عبر البحر تطل مدينة على سفح جبل .. وغيرها من المشاهد التي تصور الريف الفلسطيني » .. ويبرز الجانب المحلي في عمارة المنازل وازياء النساء والرجال .. وغيرها من الادوات التي يستخدمها الانسان في الريف ، ويصوغ « يوسف ارمين » حياة التشرد عبر عناصر انسانية مرسومة بواقعية ونحس من تعابير الوجوه بغربة الانسان عن وطنه ، اما « كمال بلاطة » فيستخدم الخط العربي بتكوينات زخرفية هندسية متماسكة البناء وتحمل الكثير من خصوصية الفن العربي ، ويتجه للتعبير من خلال الالوان التي تلعب دورا تعبيريا لايقل فاعلية عن

جمالية تكويناته الخطية . وترسم « سامية الحلبي » صورة للشهيد غسان كنفاني تحيط بها الانقاض التي احدثتها الهمجية الصهيونية وفي جانب من اللوحة يتحطم الرمز الصهيوني ويبقى « غسان » بيننا كرمز للعطاء والنضال على طريق فلسطين . وفي لوحات « مصطفى الحلاج » نستشف رؤية متطورة لعلاقة الفنان الفلسطيني المعاصر بتراثه ، حيث ترتبط العناصر التراثية الحية بالواقع المعاصر لتخدم في النتيجة المضامين السياسية والاجتماعية التي يطرحها الفنان وعند « كميل حوا » تمارس العناصر الانسانية والحيوانية اكثر من فاعليتها التعبيرية ، تطل بالرمز الذي يعكس لنا حاله انسانية عامة ، اما « ابراهيم هزيمة » فيتابع بحثه الفني في استشفاف عناصر القرية الفلسطينية وطرحها في اجواء تحمل في مضامينها طابع الحنين والغربة ، ويفيد « محمد ابوصلاح » من الاسطورة الشعبية الفلسطينية للتعبير عن الواقع المعاصر ، حيث يطل الفارس العربي « رمز الثورة الفلسطينية » على طريق الخلاص ، ونجد الطابع الاسطوري عبر علاقات سريالية في لوحة الفنان جمال الابطح ، ويرسم «اسامة الابطح » الطفولة المشردة التي تنشد العلم على ضوء مصباح الكاز . اما « غسان عتال » فينطلق من « الارابسك » كجمالية وخصوصية فنية عربية لصياغة موضوعه الشعبي ، ويقدم « جمال الافغاني » العناصر الفلسطينية المقاتلة ضمن اجواء زخرفية ، ويصوغ « ناجي العلي » رسام الكاريكاتير الفلسطيني المبدع في عمله الخطي المأساة والامل ، الطفل الرمز الذي تقطع يده لينبت منها غصن شجرة ، كل ذلك بأسلوبه الخطي المتميز ، وترسم « هند حجازي » المأساة التي تصل حدود الفاجع . عبر عناصر انسانية . تتألم وتصرخ وتعاني .. لكن تبرز في مقدمة اللوحة طفلة ترفع يدها باشارة النصر .

وتمضي « جمانة الحسيني » في بحثها الفني الذي يؤكد على الطابع المميز للعمارة الشعبية الفلسطينية ، في القدس كما في معظم المدن والقرى الفلسطينية ، في اجواء حالمة ، فيها من الرقة بقدر مافيها من الحزن الدفين والغربة والحنين ، بمعنى ان « جمانه »لاتسجل مظاهر المدينة والقرية الفلسطينية بل ترسم حنينها وذكرياتها عن الوطن المحتل .. وتحمل ذلك العشق والمحبة والصفاء بالوان دافئة . مشبعة بالحرارة . تنبض بالحياة ، وبتقنية « الكنفا » تقدم لنا « نوال اسكندراني » المرأة الشعبية الفلسطينية مؤكدة على الثوب الشعبي الفلسطيني بتكويناته وزخارفه المميزة كقيمة تسجيلية . وعند « علي الكفري » نحس بمحاولة جادة لتطوير اسلوبه وامتلاك اللغة التشكيلية القادرة على تقديم مضامينه المأساوية . ويقدم لنا « برهان كركوتلي » وبلغة الخط ، الجانب الحقيقي البشع للكيان الاسرائيلي ... وذلك عبر مجموعة من جنود الكيان تكشر عن انيابها كالذئاب ممسكة بأدوات القمع والارهاب ، ويرسم صالح قاسم المرأة التي ترمز للشعب الفلسطيني وهو يحتضن مقدساته ومنازله على خلفية زخرفية مستقاة من الزخارف الفلسطينية كرمز للاصالة وعبر الرمز – ايضا – يقدم « سعيد قاسم » مضمونه الانساني وبلغة الحفر اما « محمود خليلي » فيسعى الى رسم ملحمة الشعب العربي الفلسطيني التشرد والخيام ثم الانتفاضة والثورة .. الحصان الذي يبرز برفقه حمامة السلام من بين الخيام كرمز للثورة الفلسطينية التي تنشد السلام .

ويحشد الفنان الكبير سليمان منصور عشرات الرموز والاشكال والموتيفات الشعبية المعاصرة والقديمة في عمل واحد متماسك البناء ، نحس من خلاله بأن الفنان يسلك مختلف الطرق التراثية التي تشير الى

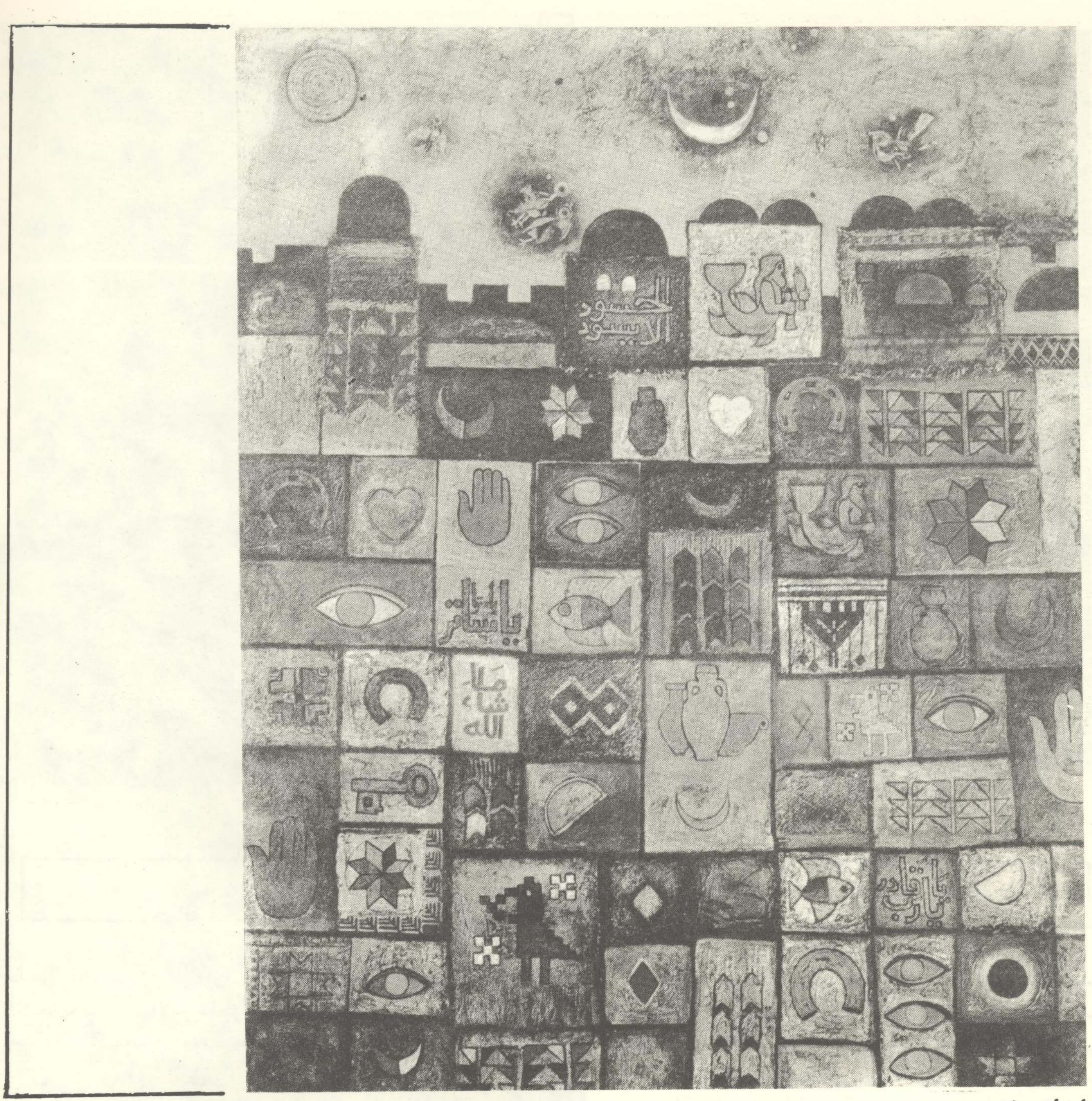


مصطفى الحلاج



جمانة الحسيني

جذور الفلسطيني على ارض فلسطين العربية ، فبعض الاشكال مثل « الاله داجون » مستوحاة من حضارة اجدادنا الكنعانيين وبعضها الاخر على صلة بالتراث الفني العربي الاسلامي كالزخارف الهندسية والقباب والاهله وغيرها وهناك بعض الاشكال المأخوذة من الجماليات الشعبية مما يؤكد في النتيجة المضمون الذي ينشده الفنان وهو اصالة الفلسطيني المعاصر وامتداد جذوره التاريخية الحضارية في فلسطين العربية ، ويعزف « كامل المغني » انشودة النضال الفلسطيني في لوحة مأخوذة عناصرها بالرمز ومحققة ـ تشكيليا ـ بالعلاقات الاسطورية ... وعبر التجريد العضوي يحاول « محمد المزين » التعبير عن مضامين مأساوية نستشفها من خلال اشارات خفية للواقع ، وبطابعه المميز يصوغ « عبد الرحمن المزين » حالات انسانية فلسطينية متعددة بأقل عدد ممكن من العناصر بحيث تبدو لوحته اقرب الى الملصق في الوقت الذي تملك فيه مقومات لوحة التصوير التي تحتاج ليس الى نظرةعابرة لاستشفاف مضامينها بل الى تأمل رغم واقعية الرسم وبساطة الاشياء المطروحة . ومن جهة اخرى يبدو « المزين » في هذه اللوحة كما في اعماله الاخيرة من اكثر الفنانين تأكيدا على الخصوصية الفلسطينية من جمالية وفولكلور وتراث حضاري . ومن تفاصيل النباتات وبتجريدية تعبيرية ينطلق « نذير نبعة » في بحثه الفني الذي يتميز باسقاطه الحس الانساني على الاشياء ومن الجدير بالذكر أن لوحته في هذا المعرض تعود الى مرحلة سابقة من مراحله الفنية الفنية باتجاهاتها وابحاثها ويشارك « ميشيل نجار » بلوحة تنم عن بحث جمالي في الكتابات والزخارف العربية التي اصبحت



سليمان منصور

كعناصر محلية تراثية تشد الفنان العربي لصنع لوحات حديثة ، وتلتحم العناصر الانسانية المقاتلة التي تعانق بنادقها في كتلة واحدة في محفورة الفنان شفيق رضوان ومن خلال هذا الالتحام تبرز اغصان شجرة مورقة الدلالة على العطاء والاستمرارية في النضال .. ويأخذ التعبير الفني عند « منى السعودي » شكلا متميزا ، فهي تنطلق من العناصر الانسانية المقاتلة التي تمسك بنادقها ، تحورها وتبسطها وتدمجها مع عناصر اخرى عضوية « نباتية » لتصل في النتيجة الى كتلة انسانية ذات طابع اسطوري. تفرشها على تكوين دائري متماسك

وتبرز المأساة الانسانية بشكل حاد في لوحات واقعية تعود الى « عماد عبد الوهاب » و « أمين شموط » و « محمد حجازي » و « جمال بدر » و « محمد الشاعر » و « عبد الهادي شلا » . وواقعية هؤلاء قد تمت بوشائج اسلوبية متنوعة الحس التجريدي عند



اسماعيل شموط

عماد عبد الوهاب والاجواء السريالية عند محمدحجازي والتعبيرية عند جمال بدر ... ونرى العلاقات الاسطورية عبر مضامين واقعية في محفورة متميزة للفنان ناصر السومي الذي يخوض تجربة جديدة .. اما « ليلى الشوا » فتنطلق من الجماليات الشعبية في قنواتها المختلفة تعالجها من جديد في أجواء مشبعة بالحلم لكنها ليست بمعزل عن المأساة وتجمع « سميحة صبيح » بين العناصر الانسانية وبين الزخرفة الهندسية المستقاة من زخارف الثوب الفلسطيني . ويشارك « اسماعيل شموط » احد رواد الفن الفلسطيني المعاصر بمجموعة من اعماله المتميزة ويفيد « عمر شموط » من الكاريكاتير للتعبير عن مضمون مأساوي ، وعبر اللقطة القريبة وبمنتهى الواقعية ينقلنا « بشير السنوار » الى مواسم الحصاد في القرى الفلسطينية ، وهكذا نحس بأننا أمام تجارب متنوعة بأساليبها واتجاهاتها لكنها تشترك في النتيجة في التعبير عن موضوعات محددة نابعة من الحياة الفلسطينية مما يؤكد وحدة المعاناة التي تشكل الخلفية المتماسكة للفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ولعلنا بعد هذه القراءة السريعة والمكثفة للاعمال المعروضة نرسم السمات الاساسية المشتركة لهذا المعرض الذي يعطي صورة واضحة عن الفن الفلسطيني المعاصر .

★ ★ ★

يبدو واضحا ان التعبيرية كاتجاه فني والتي ظلت لفترة طويلة الاسلوب الاكثر حضورا في تجارب الفنانين الفلسطينيين قد انحسرت باتجاه صيغ واقعية متطورة ومن جهة اخرى تبرز مسألة التراث بشكل متميز في معظم الاعمال المعروضة وتتوزع على قنوات مختلفة تبدأ من الاسطورة وتصل الى الزخرفة وتربط التراث المتحفي بالتراث الشعبي الحي القائم في الحياة الشعبية بجمالياتها المتنوعة .

تتجه المضامين المطروحة الى تصوير مأساة الانسان الفلسطيني من تشرد وغربة وقمع ... في الوقت الذي تشير فيه الى الخلاص مبشرة بالنصر والعودة ..

أخيرا نقول : ان فاعلية هذا المعرض لا تقل اهمية عن بقية الفعاليات والانشطة الثقافية ان لم نقل بأن هذا النشاط كجنس فني « تشكيل » كان دائما من اكثر وسائل التعبير تأثيرا في الانسان في أي مكان وزمان .

● خ

المختصر في النشاط الفني العالمي لهذا العام

الفن بين معطيات السّبعينات وآفاق الثمانينات

عروض وتحليل : صلاح الدين محمد

احتاج الفنان التشكيلي الى عشرات الالوف من السنين لكي يكتشف بأنه من الممكن أن يرفع ساقا عن الارض لانسان ينحته ، وربما احتاج الى الف عام اخر بعد الحضارة اليونانية كي يكتشف موضوعا متداولا جدا الان وهو الطبيعة الخلوية ... ان الطراز الفني في العصور الغابرة كان يقاس بمئات السنين وربما بالالاف، ولكن الاحوال قد تغيرت الان ، وبتنا نسمع في كل يوم اتجاها فنيا جديدا في زمن باتت الخصوصية والتفرد والتميز سمات ايجابية في انتاج اي فنان تشكيلي ، ومن هنا تكمن صعوبة التقييم النقدي والتصنيف المدرسي وبدرجة اكبر ملاحقة المعارض التي تقام في انحاء العالم واذا ما عرفنا بأن في مدينة كلندن يقام اكثر من خمسين معرضا في كل اسبوع فاننا بدون شك سنلاحظ مدى المهمة الصعبة للناقد الفني اذا ما أراد المغامرة في اعطاء ملخص لما جرى من احداث فنية في العالم وعلى امتداد ثمانية شهور كاملة ، وهذه المهمة تحديدا هي موضوع هذا العرض السريع والمختصر للاحداث الفنية العالمية في هذا العام .

لذا لابد أن يأخذ منهج هذا العرض مبدأ الانتقاد للمعارض المقامة وقد يطول الحديث عن معرض هام او يكتفي بذكر آخر دون تعليق ولا شك بأن مانكتبه هو اعتماد على مراجع متنوعة ، بل وعديدة جدا سنحاول ذكرها في نهاية هذا العرض .

اهم المعارض والاحداث

لاشك بأن أحداث هام العام كانت مزدحمة وفي غاية الاهمية فقد شهدت على صعيد المعارض الجماعية بينال البندقية ومعرض (روسك ٨٠) في ايرلنده ، ومعرض انترغرافيك برلين ومعرض الانطباعيين وعلى صعيد المعارض الفردية الضخمة اقيم لبيكاسو في نيويورك واخر لماتيس في باريس ، وربما بقي معرض (دالي) بالاهمية نفسها في هذا العام ، ولكن الحركة الفنية ايضا خسرت بعض عمالقتها في التصوير الزيتي والنحت [**كوكوشكا سوثر لاند ــ سان مور ــ مارك سينز**] وعلى صعيد النحت حمل لنا شهر آب وفاة النحاة العالمي **مارينو ماريني** وبوفاته تكتمل حجم الخسارة ، ولابد الان من الدخول في التفاصيل .

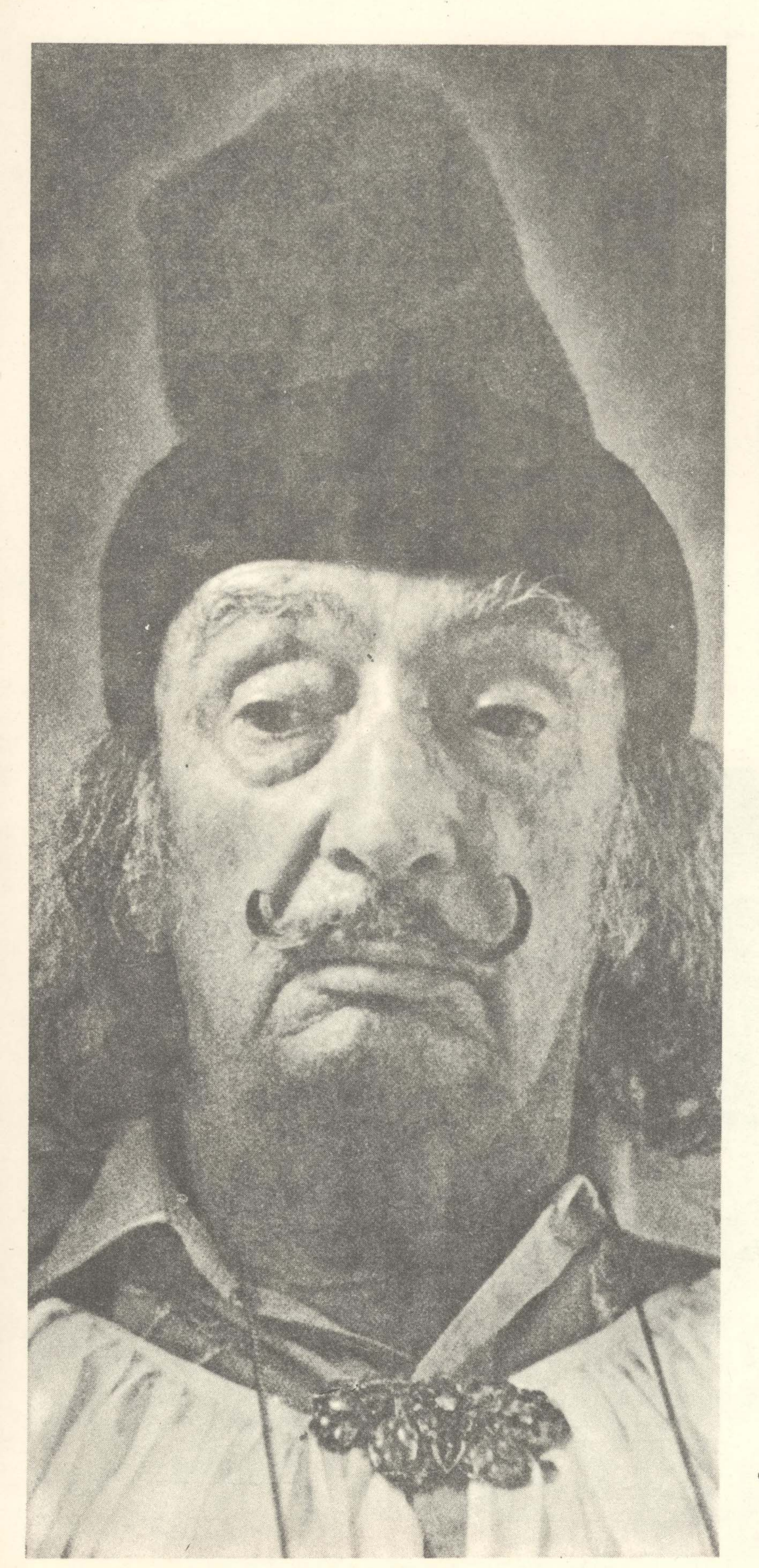
ان عام ١٩٨٠ حمل الكثير من النقاد وكتاب الفن التشكيلي الى تقديم دراسات فنية مطولة حول فن السبعينات وبالتالي قدموا محاولات لتلمس ملامح فن الثمانينات ، وقدمت معارض فنية عديدة تسطر لعقد فني مضى ، ولذا فان بداية هذا العام تعتبر لكثير من الدارسين (نقطة من أول السطر) في تاريخ الفن المعاصر وربما تأتي أهمية هذه المطالعة من هذه النقطة بالذات .



بيكاسو

استمرت بعض المعارض الهامة التي افتتحت في الايام التي افتتحت في الايام الاخيرة من العام المنصرم في هذا العام ايضا ، فبعد ان انتهى في القصر الكبير في (باريس) معرض بيكاسو الضخم ٨٠٠ لوحة ومنحوتة بدأت الاستعدادات على اكثر من صعيد لتهيئة المناخ للاحتفال بالذكرى المئوية لولادته ونقل بعض اعمال معرضه الضخم الى نيويورك للاحتفال باليوبيل الذهبي لمتحف الفن الحديث هناك ، ومن الجدير الذكر بأن معرض بيكاسو في باريس قد استقبل يوميا اكثر من عشرة آلاف زائر وهو رقم قياسي بمعايير هذا العصر[1]

(١) سفتتح ايضا متحف بيكاسو في اوتيل سالي في مطلع عام ١٩٨١ وقد بدأ فعلا في مطلع هذا العام المخرج فريدريك روسيف في اخراج فيلمه عن شخصية بيكاسو (مدة الفيلم ساعة ونصف) انتاج مشترك ايطالي – الماني – اسباني – فرنسي ليكون جاهزا في نهاية العام للعرض .



دالي

وكان في الثاني عشر من كانون الاول الماضي قد افتتح في مركز **[جورج بومبيدو]** بباريس معرض للفنان دالي . وقد ضم المعرض ١٢٠ لوحة و ٢٠٠ رسمة و ٢٠٠٠ مستندا ابرزها « اشارة الاسى » ١٩٣٦ و « اداة مازوشية ١٩٣٠ » بالاضافة الى فيلم سينمائي كان قد شارك فيه [سيلفادور دالي] الى جانب [بونويل] في عام ١٩٢٩ . رغم ان لدالي رأيا خاصا اذ يقول **ان الافلام التي تحدثنا عن قصة أو حدث تاريخي صنعت خصيصا للصوص الجهلة الذين يفتقرون الى العبقرية والمخيلة(٢) .**

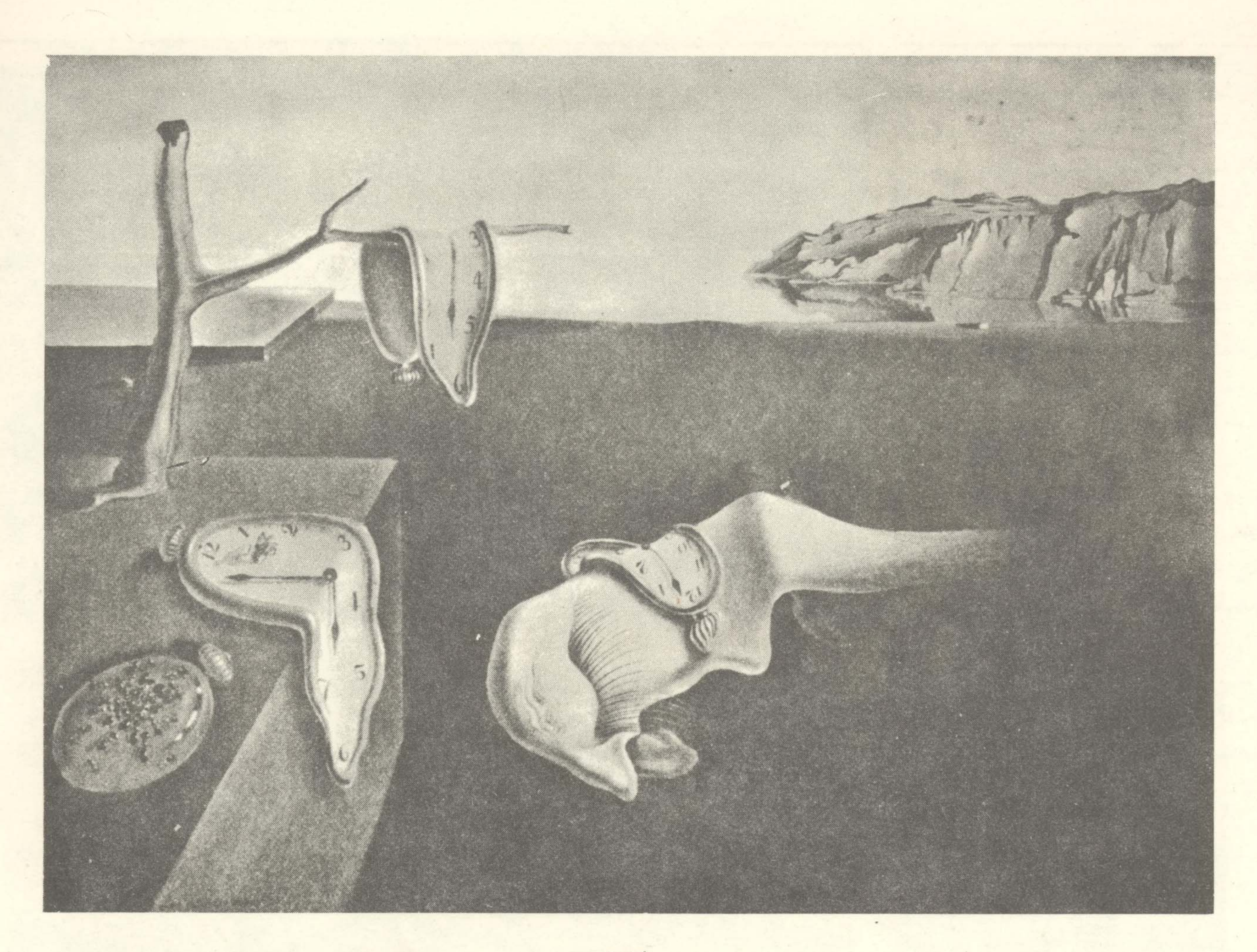
وسيلفادور دالي غني عن التعريف ، سريالي عتيق لم يعترف به السرياليون فاندريه بريتون – السريالي الاول – لم يترك مناسبة الا وهاجمه بشدة ووصفه بأفدح الفاظ القواميس الزرقاء فهو النازي والفاشي بنظره ، ودالي مجنون لم يعترف به المجانين ، وعبقري لم يرض الكثيرين ، بل ذهب البعض الى حد القول بأنه ليس بفنان ، بل هو مهوس متسكع على ارصفة القرن العشرين ، ولكنه يرد عليهم بأن دالي هو الساعة ، هو الزمن يدور بعقاربه حول العالم ، ويكفي العالم فخرا لجرد انه يقبل في العيش فيه .

دالي هذا ، مصمم مجوهرات وازياء وعلب الدخان وسردين ، ومؤلف كتب عن « فن الطبخ » ومزج المشروبات الكحولية، ومؤلف قصص واشعار وسيناريو يلخص فلسفة التاريخ كله بلمسة ريشة منه ويكثف الحياة في لحظة شرود منه ، هكذا يقدم دالي نفسه الى انسان نهاية هذا القرن ، ويتركه على مفترق طرق منهم من يجده طريفا والبعض عبقريا واخرون مزيفا ، ولكن الذين يملكون مقدرة في التفكير اكثر يجدون فيه مقدرة عقلية فائقة في استيعاب متطلبات العصر وكيفية التعامل مع المجتمعات الاستهلاكية ، انه عين العالم الراسمالي .

ولد سيلفادور دالي في فيجيوراس **(كاتالونيا)** باسبانيا عام ١٩٠٤ وتدرب على الرسم في بداياته على يد الفنان المغمور مونز ، ليذهب بعدها الى مدريد لدخول في كلية الفنون الجميلة وللتعرف على استاذ الكلية العتيق **(كاربونيرو)** الذي كان مايزال يدرس هناك منذ ايام بيكاسو ، ولكن اهم حدث في حياته هو انكبابه على دراسة **(فرويد)** وكتب الفلسفة ، ومع الايام بدات التكعيبية والمستقبلية والميتافيزيقية تشده بطريقة عجيبة ، وتعرف على **(لوركا)** ولتنشأ بينهما صداقة قوية ، ويترك مدريد قاصدا باريس ، باحثا

---

(٢) هو المعرض الثاني الجامع لدالي بعد معرض روتردام الذي اقيم في عام ١٩٧٠ .



عن آفاق أوسع واكثر دفئا .

وفي عام ١٩٢٩ يتعرف عن (**غالا**) ويتزوجها ، وغالا هي الزوجة السابقة للشاعر بول ايلوار ، وقدم كتابه الاول « المراة المرئية » في عام ١٩٣٠ وفي وقت لاحق تاثر بشكل كبير بكلاسيكية عصر النهضة الايطالية وبالتالي الاتجاه نحو اسلوب كلاسيكي في عام ١٩٣٧ ، ذلك الاتجاه الذي ترك بصمات واضحة على كل انتاجه الفني ضمن اعماله السريالية

ويترك فرنسا الى الولايات المتحدة في عام ١٩٤٠ وليحصل على تجارب حياتية وفنية جديدة وليرجع بعد الحرب الى اسبانيا ... ويمكن ان نشير بانه من اهم الاعمال التي قدمها هي (**الذاكرة ١٩٣١ ـ الحرب الاهلية ١٩٣٦**) واذا لم يتفق النقاد في اي شيء حوله ولكنهم يتفقون بأنه يملك العديد من الوجوه والاقنعة بحيث يصعب على الاخرين معرفة وجهه الحقيقي .

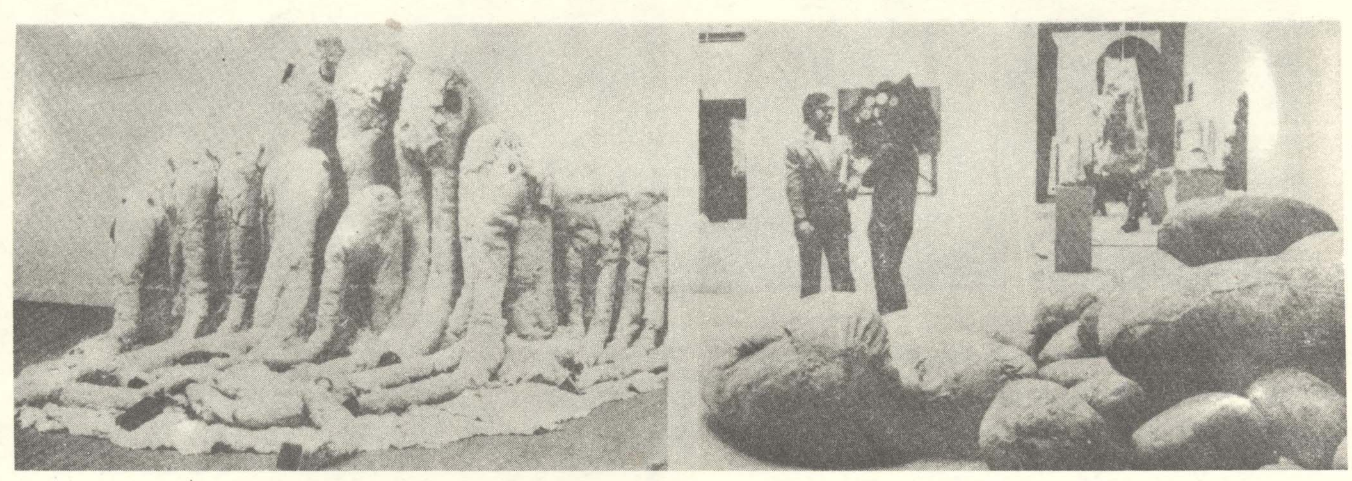
● كانون الثاني ..

بقي معرض سيلفادور دالي حديث الاوساط الفنية وبشكل استطاع ان يطغى على بقية الاحداث الفنية في العالم ، حتى ان معرض النحت الحديث الذي اقيم في زيوريخ بالمانيا الغربية مر مرور الكرام ، وقد اقيم هذا المعرض في متحف زيوريخ حاملا معه الكثير من الغرابة ، فقد وضعت على البلاط الاروقة وعلى الجدران والاسقف منتجات فنية طيعة واشترك في المعرض فنانون من كل انحاء اوربا واستمر المعرض حتى الثالث من شباط ومن النماذج المعروضة يمكن ان نذكر (فيله مرابطة للنحات الالماني انفة بروكوت واكياس جلدية وخيوط متدلية من السقف) .

بينما توفي في الثالث من هذا الشهر عالم الآثار الشير **رايز كاربنتر** في مستشفى للنقاهة في فلادلفيا عن تسعين عاما من العمر والمعروف بأنه كان استاذا في قسم الاثار الكلاسيكية في كلية برين ماور ولمدة اربعين عاما ومن اكتشافاته الهامة تحديده الشخصية النحات لمجموعة من البرونزيات اليونانية ومنها الملاكم وكان له مواقف سياسية كمعاداته للقنبلة الذرية ، وترك العديد من الكتب منها (١٥) كتابا فقط عن الآثار .

بينما نجد في لندن مجموعة من المعارض الشخصية ففي صالة بورستو Burstow عرض الفنان **برين بورفيلد** بعد غياب عن الحركة الفنية استمر اكثر من





عشرة سنوات ومن المعروف بأن الفنان كان تجريديا ولكنه وفي هذا المعرض بات يقترب من الشكل الواقعي اكثر وخاصة المناظر الطبيعية واستمر المعرض حتى ٣ شباط .

بينما عرض هورينمان في لندن ايضا مجموعة ضخمة من الفنون التطبيقية اليونانية من مقتنيات المتحف الوطني اليوناني واستمر المعرض حتى ـ ٣٠ ـ كانون الثاني وفي غاليري (بريستول سيتي) للفنون عرضت اعمال للفنان (آرثر راكمان) التي ضمت رسوما تخطيطية واخرى بالالوان المائية واستمر المعرض حتى نهاية هذا الشهر وفي الاتحاد السوفيتي انهت المخرجة ماريانا تافروغ فيلما هاما تحت عنوان ((كوكر ينيسكي)) الذي يعني الاسم المستعار لثلاثة من الرسامين السوفييت الرواد هم ميخائيل كوبر يانوف وبورفيري كريلوف ونيقولاي سوكولوف الذين يعملون معا منذ زهاء ٥٠ سنة بلا كلل وعن تعاونهم الفني غير العادي يحكي هذا الفيلم . وتتمثل في الفيلم السلسلة الشيرة من زمن الحرب ، ورسوم محاكمة نورمبرغ واللوحات الكبيرة الفخمة المرسومة معا .

● شباط ... وفاة كوكوشكا

لقد كان هذا الشهر حافلا بالاحداث الفنية الهامة، ولكن اهم حدث على الاطلاق كان وفاة الفنان ((كوكوشكا)) في الثاني والعشرين من هذا الشهر وفي سويسرا .

ان هذا النمساوي العنيد كان آخر التعبيريين الاوائل حيث قضى معظم حياته بعيدا عن وطنه متنقلا من مكان لاخر مكرسا كل حياته للتعبير عن آلام البشر والدفاع عن حريتهم وانسانيتهم ، وبشكل يلفت النظر في خضم الفن الاستهلاكي الاستعراضي الذي طغى على الاتجاهات الفنية الحديثة في الغرب كله .

ولد الفنان « اوسكار كوكوشكا » في عام ١٨٨٦، في بورشلان بالنمسا ودرس في فيينا خلال اعوام ١٩٠٥ ـ ١٩٠٨ المدينة التي مركزا حساسا للتيارات الفكرية وقتئذ ـ فرويد ـ شونبرنج ـ كرواس ـ ماكس دفوراك ـ وادولف لوس ، حيث اصبح الثلاثة الاخيرين من اصدقائه الحميمين وخاصة المهندس المعماري الذائع الصيت ادولف لوس ، وتأثر كوكوشكا في تلك الفترة بفن الآرت نوفو وتظهر في اعماله الليتوغرافية المعنونة بالاطفال الحالمين تأثيرات الفنانين كليمت (٣) وابري بيروسلي ويغادر النمسا الى برلين في عام ١٩١٠ ليعمل رساما رئيسيا في مجلة ـ دير ستورم ـ وليطلع على التعبيرية الالمانية ويتأثر بها تأثرا واضحا ولكنه يظهر كشخصية مستقلة تماما وخاصة في اعمال البورترية والطبيعة التي رسمها وقتئذ لاصدقائه الكتاب والممثلين ومن الواضح تماما بأنه كان يضفي على اشكاله ذاته المعذبة التي عانت من فقر مدقع وحالة بائسة وتميزت الوانه في تلك الفترة بغلبة الالوان الداكنة من الاسود والبني مع لمسات صغيرة من الازرق الكوبالت او اضافات محدودة من الاحمر . وكل ذلك بفرش للالوان غلب عليه توقد ذهني وعصبية نادرة ولكنه يجرح في عام ١٩١٥ بشكل بالغ ويتوقف عن الرسم لمدة طويلة وليدرس ـ بتشديد الراء ـ في اكاديمية درسدن (١٩١٩ ـ ١٩٢٤) ومن ثم يسافر الى اصقاع اوربا الاخرى والشرق الاوسط وافريقيا (١٩٢٤ ـ ١٩٣٩) ولكنه يرجع الى فيينا ليعيش فيها اربع سنوات ليعود بعدها الى براغ فألمانيا ، ولكن النازية تمارس عليه تعسفا واضحا وتعتبره فنانا منحطا وتجبره على ترك المانيا والاستقرار في بريطانيا (١٩٣٥) ويحصل على الجنسية البريطانية وليصبح بعدئذ احد داعم التعبيرية في اوربا كلها . وهكذا فان كوكوشكا الذي وقف مع الانسان في محنته والحياة في تمزقها وقفت معه الحياة اكثر من تسعين عاما في نضاله الذي لم يتوقف الا بمماته .

وتوفي في هذا الشهر ايضا الفنان مارك سينز عن ٧٦ عاما ومن المعروف بأنه ولد في عام ١٩٠٣ حيث رسم اكثر من مائة لوحة فنية والخبر من فرنسا .

وفي لندن كان النشاط الفني كبيرا فقد اقام كل من الفنانين الانكليز : **باكون وبليك وفرينك وجونز وهوكني وكيتاج**(٤) معرضا لاعمالهم في الرسم التخطيطي والزيتي والنحت وبالاشتراك مع بعض الفنانين المعاصرين غير الانكليز **ديجا ـ دوفي ـ ماتيس ـ بيكاسو** ذلك في غاليريات وادينغتون .

وفي صالة براغ هاوس في لندن ايضا وحتى الرابع والعشرين من هذا الشهر اقيم معرض الفنانين الهنود المقيمين في بريطانيا بمناسبة الشهر الهندي وذلك لاول مرة ، اما الفنان (جون براتباي)(٥) الفنان



بريطاني من الرعيل الاول في الفن الحديث فقد سلطت عليه الاضواء في هذا الشهر من خلال اعماله التي ستنتقل من هاستينغ حيث يقع رسمه الى بيتي سيدليتون سانفورد . في حدائق كوفنت في لندن (غاليري ساندفورد) .

ولكن يبقى من اهم المعارض الفنية في هذا الشهر هو المعرض الجامع الذى اقيم لكلود مونيه (١٨٤٠ ـ

---

(٣) عوستاف كليمت (١٨٦٢ ـ ١٩١٨) فنان نمساوي يصنف مع الرمزية وحركة الفن الجديد وقضى جل ايامه في الديكورات المعمارية وأثر بشكل واضح على الاتجاه الزخرفي في الفن النمساوي .

(٤) من الفنان الانكليز والايرلندين الاحياء يتراوح انتاجهم بين التعبيرية والبوب آرت .

(٥) ولد في عام ١٩٢٨ ، مصور زيتي انكليزي ، من اهم فناني مجموعة الواقعية الجديدة التي لم تعمر كثيرا في بريطانيا والتي ظهرت كرد فعل على الاتجاهات التجريدية في الخمسينات وبجانب عمله الفني مارس ايضا كتابة الرواية .

١٩٢٦) في القصر الكبير في باريس وهو اضخم معرض للفنان يقام حتى الان بعد وفاته حيث ضم اكثر من مائة لوحة تمثل مراحل مختلفة من انتاج الفنان « افتتح المعرض في ١٦ شباط » وكلود مونيه فنان معروف ورائد من رواد الانطباعية .

كاي هيفاشيا

اما في الصين وفي مدينتي بكين وشينانغ فقد اقيم معرض للفنان الياباني المعاصر (كاي هيفاشيا) الذي يشتهر برسم المناظر الطبيعية وقد عرضت في المعرض نماذج من لوحات كان قد رسمها من وحي زيارته للصين في أعوام ١٩٧٦ و ١٩٧٧ .

وفي اندونيسيا اقيم معرض للمخطوطات الاسلامية حيث ساهمت بعض الدول العربية والاسلامية في اقامته بينما ظهر في فرنسا كتاب هام بعنوان (الفن المعماري الاسلامي) من تأليف هنري ستيلان وهو كتاب جامع يبحث في العمارة الاسلامية في مراحلها المختلفة .

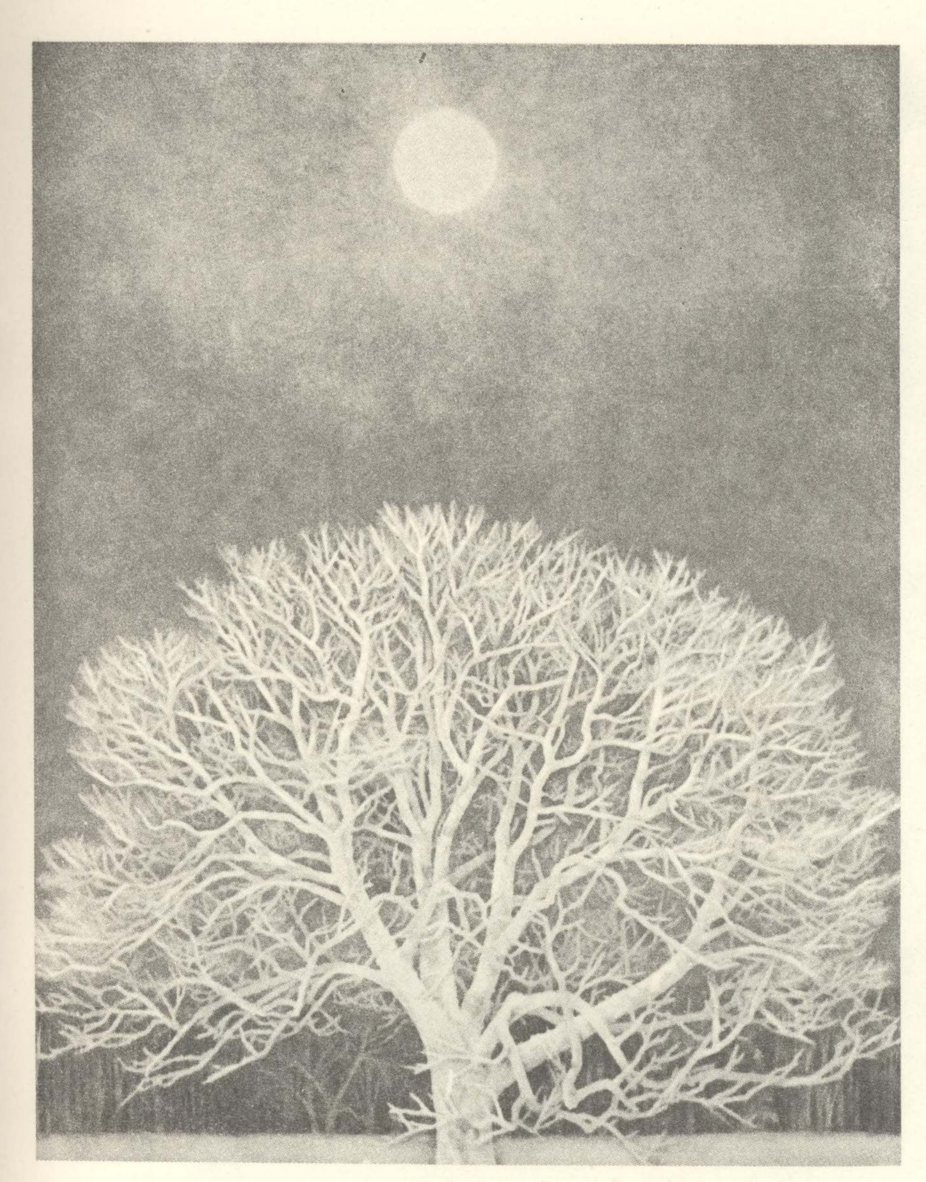
ولنعود مرة اخرى الى لندن والى صالة مارلبورو للفنون الجميلة حيث نجد معرضا للفنان التجريدي الامريكي **ستيفن ايدليخ** وقد أظهر المعرض تأثره بينكلسون وبراك .

وعلى صعيد الالوان المائية فقد عرض غاليري تاكيري وحتى السابع من شهر اذار اعمالا للفنانين بارنهام وجونيل بينما عرضت مجموعة من مقتنيات القنصلية البريطانية في نيويورك للفنانين (لوسيان فرويد – سبنسر – سوثرلاند – ناش – كارو – مور – ريلي) وذلك في غاليري سربنتين في كينغستون وحتى السادس عشر من اذار ، والفنانون العارضون يأتون في الصف الاول من الفن البريطاني المعاصر ولهم حضور كبير على الساحة التشكيلية العالمية وخاصة – مور – و – سوثرلاند – توفي مؤخرا – و – ريلي – (رائد فن الاوب) .

● آذار ... وفاة سوثرلاند

توفي الفنان (غراهام سوثر لاند) البريطاني ، ولعل اهميته تاتي من خلال كونه افضل رسامي البورترية في الفن البريطاني المعاصر بعد السير توماس لورنس الذي توفي في عام ١٨٣٠ وكما قالت عنه مجلة (ناو) في تأبينه : « لقد كان ثورة على مائة عام من الاصول التقليدية الانكليزية في رسم البورترية » .

ولد الفنان في لندن عام ١٩٠٣ ودرس فن الغرافيك في كلية غولد سميث (١٩٢١ – ١٩٢٦) وانضم الى المعرض السريالي في عام ١٩٣٦ في لندن ولعل اول مهنة مارسها كانت مهندس سكة حديد في (ديرباي) وتأثر



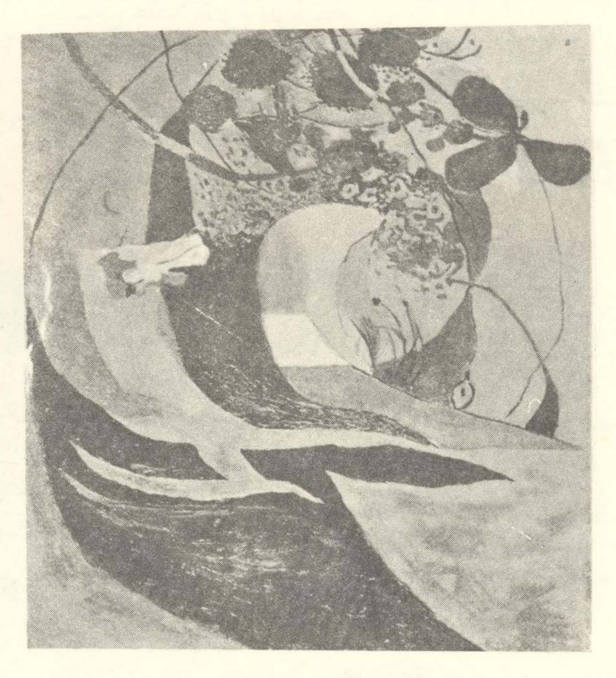
في بداياته بالفنان بليك وصاموئيل بالمر (١٨٠٥ – ١٨٨١) ولكنه اتجه الى الطبيعة في الثلاثينات وسرعان ماانتقل من تشكيلات بالمر الى لغة عضوية حرة ، واثناء الحرب الكونية الثانية سطر مآسيها (١٩٤٠ – ١٩٤٥) كما فعل بيير وفوغان وبتقليدية الرومانطيقية الانكليزية ولكنه بسرعة تحول الى اشكال تعبيرية تجريدية وضمن اجواء سريالية – على حد تعبير هربرت ريد عنه – أي انه وبصريح العبارة ورغم كونه احد الفنانين الكبار في هذا العصر انتقل من مدرسة الى اخرى باحثا عن اسلوب خاص ولكن دون جدوى وأفضل ما قدمه هو البورترية .

واذا كان اي كتاب فني عن الفن الحديث لايتجاهل – سوثر لاند – كفنان له حضوره ، فان العديد من النقاد وجهوا اليه نقدا لاذعا ولمدة طويلة من الزمن ، وقد عبر الفنان مرة عن استيائه من هذا النقد فقال : « اذا احب كل شخص ، كل ما ارسم ، فهذا يعني بانني

أتراجع » وكان اخر هذه الانتقادات ما جاءت في مجلة (ناو) التي كتبت بلغة ساخرة : « ان وفاة سوثر لاند ستحزن الاسرة المالكة اكثر من اي انسان اخر لانها لم تحظ ببورترية من الفنان الذي رسم تشرشل » تلك الصورة التي قال عنها تشرشل نفسه : انها تجعلني اظهر بنصف عقل .

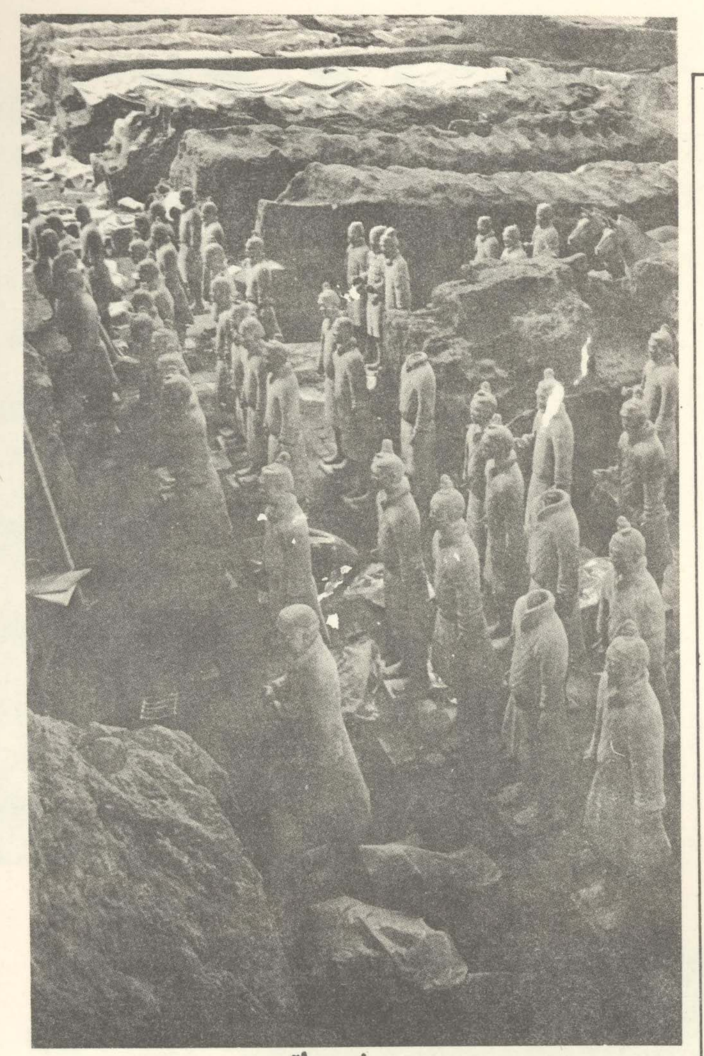
ومهما يكن من امر هذا الفنان الراحل فقد كان يقول دائما « انني أرسم كي يصفق الآخرون لي » .

وتوفي ايضا الرسام والنحات الفرنسي سان مور الذي ذاعت شهرته في الثلاثينات عن عمر يناهز السبعين عاما فقد ولد الفنان في عام ١٩٠٦ ولعب دورا هاما في حركة الفن وخاصة في اعماله النحتية والتصويرية على المباني .



مقبرة الامبراطور هوانغ

وبعيدا عن اخبار الوفيات فقد انشىء في الصين متحف تماثيل الجنود والخيول الفخارية التي اكتشفت في العام الماضي في مقبرة الامبراطور (شي هوانغ) ، هذا الاكتشاف الذي يعتبر لامثيل له في التاريخ الحديث ومن المعتقد بأن المقبرة هذه قد استغرق بناؤها عشر سنوات وعمل منها اكثر من ٧٠٠,٠٠٠ عامل وهي تقع في سفح جبل ليشان على بعد ٥٠ كم من مدينة شيانيانغ وتغطي مساحة قدرها ٢٥٠٠٠ م٢ ومن الجدير بالذكر بأن المقبرة تحوي نماذج بالحجم الطبيعي تقريبا لجيوش كاملة وبلغة واقعية مذهلة .



معرض ماتيس

ولكن اهم معرض اقيم هذا الشهر كان معرض فنان (ماتيس) في مركز جورج بومبيدو بباريس وفي ذكرى ١١٠ سنوات على مولده وضم المعرض ٢٩ لوحة وست قطع نحتية وبعض الكتب المصورة التي تعكس حياة الفنان .

ولد ماتيس قبل مائة وعشر سنوات وتوفي في عام ١٩٥٤ وهو فنان فرنسي وكان من اهم الفنانين الفرنسيين على الاطلاق حتى قبل ظهور التكعيبية ان لم يكن في اوربا كلها ، ولكنه يبقى احد اهم فناني هذا العصر ، ومن المعروف بأنه درس المحاماة في البداية وعمل محاميا ايضا وبدأ الرسم في عام ١٨٩٠ وبعد عامين درس أكاديميا في اكاديمية جوليان ومن ثم (١٨٩٣ - ١٨٩٨) في ستوديو مورو في كلية الفنون الجميلة .

ورغم أن انتاجه يصنف مع التعبيرية والوحشية ولكنه يختلف عن التعبيريين الالمان كثيرا رغم أنه تأثر بهم جدا . وهذا الاختلاف يتوضح في التقنية والمظاهر ايضا فأشكاله البدائية مشحونة بالعنف (لوحة مدام ماتيس ١٩١٣) ومعالجته للون والخط لاتفقد لوحاته تلك القيمة التصويرية العالية .

ولقد عشق معطيات الفنون الشرقية ـ العربية منها خاصة ـ وتأثر بها الى حد كبير ، وتأثر ايضا بالتكعيبية بمقدار ما تأثر بيكاسو بالوحشية ، ويمكن ان نلاحظ التطور الكبير في اعماله بعد معرض الشرق الاوسط الذي أقيم في ميونيخ عام ١٩١٠ وبعد زيارته للمغرب العربي.

وبعد عام ١٩١٧ عاش في نيس ، وكانت اخر اعماله قصاصات من الورق تقترب من الاصول التجريدية .

مجلة (فوتو)

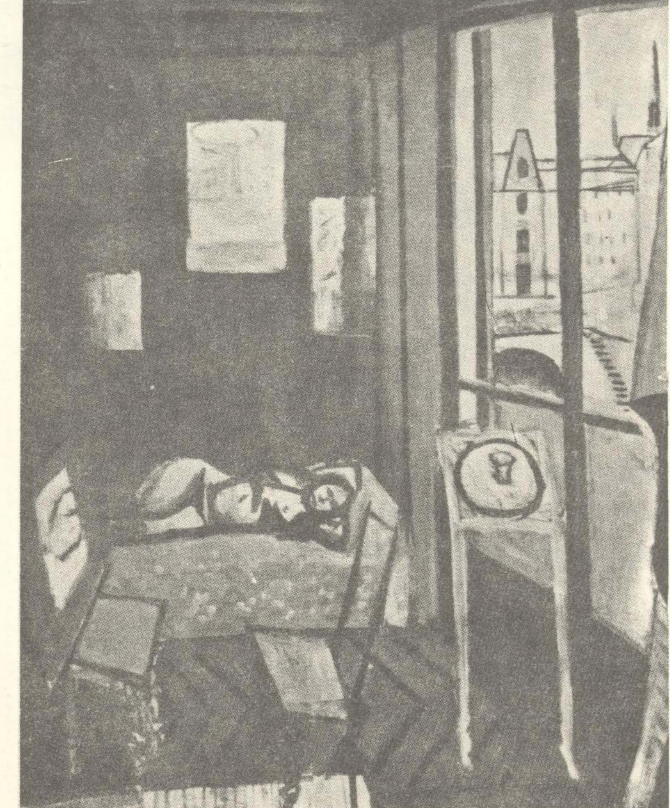
وقد نشرت مجلة (فوتو) في هذا الشهر مجموعة رائعة من الصور الفوتوغرافية للفنانين الهواة ضمن مسابقة للتصوير الفوتوغرافي ضمت أكثر من ٢٢ ألف صورة فوتوغرافية واختارت لجان فنية متخصصة / ٣٦٢ / صورة كأفضل انتاج ووزعت أربع جوائز اساسية هي :

الجائزة الاولى للفنان كاميل غويلليموا كأفضل صورة غلاف .

الجائزة الثانية للفنان فيليب كوستس كأفضل صورة للفن العاري .

الجائزة الثالثة للفنانة كريستين جيورجيتي كأفضل صورة انسانية .

الجائزة الرابعة للفنان جين فيليب فودييه كأفضل انتاج في الغرافيك .



نيسان ..

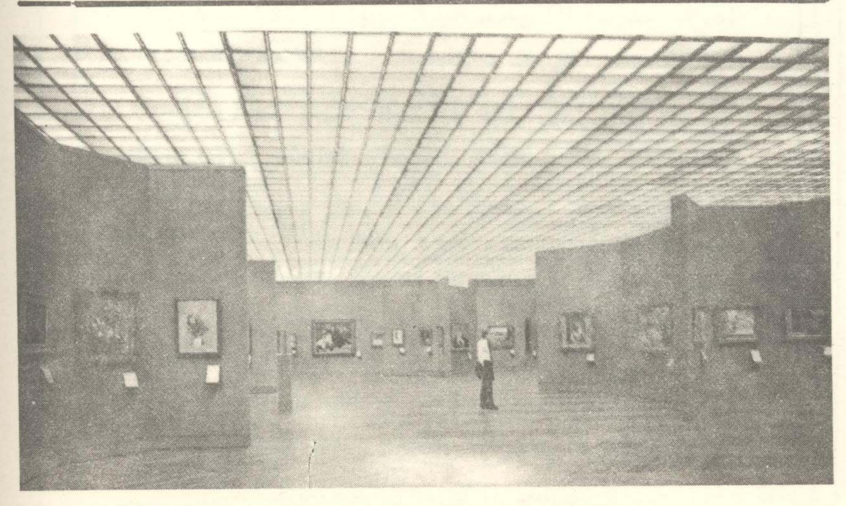
تستعد فرنسا للاحتفال بمتحف الشمع الفرنسي الشهير المعروف باسم متحف غريفان وسيقام الاحتفال في عام ١٩٨٢ بعد مضي مائة عام على انشائه .

وفي الولايات المتحدة الامريكية وفي متحف المترو بوليتان اقيم معرض تحت عنوان (الفن الامريكي في الاربعينات) والذي يضم مدرسة نيويورك في الفن ويعرض المتحف ٧٠ لوحة للرسام كليفورد سيستيل الذي اشتهر بلوحاته عن الطبيعة مثل الماء والنار واعماله ترجع الى فترة مابين ١٩٥٠ – ١٩٦٧ .

بينما افتتحت صالات جديدة في هذا المتحف لفن القرن التاسع عشر والتي تبلغ مساحتها اكثر من نصف هكتار وصممت لتتبع جناح الفن الغربي وصممها كل من روش ودينكيلو وبشكل تضم مجموعات كبيرة من فناني تلك الفترة الزمنية .

وفي الاتحاد السوفييتي حازت الفنانة الشابة نازارينكو على جائزة منظمة موسكو للشباب الشيوعي والفنانة تعتمد في مواضيعها على التاريخ السوفييتي والحياة اليومية السوفييتية وبشكل تظهر الانفعالات الداخلية للانسان .

وفي سكوتلنده (المتحف الوطني) بادنبره اقيم معرض هام لفنانين من العصر الفيكتوري والمدرسة السكوتلندية (رسومات تخطيطية وسكتشات) أما في لندن وفي غاليري (تيت) الهام اقيم معرض للفنان برودثيرز الذي توفي في عام ١٩٧٦ ومن المعروف بأنه كان شاعرا ومن ثم تحول الى الرسم وفي الوقت نفسه اقيم معرض للفنون التطبيقية العثمانية التي ترجع اعمالها الى القرنين السادس عشر والسابع عشر في بوند ستريت وضمن مفهوم تجاري بحت غرضه البيع فقط .

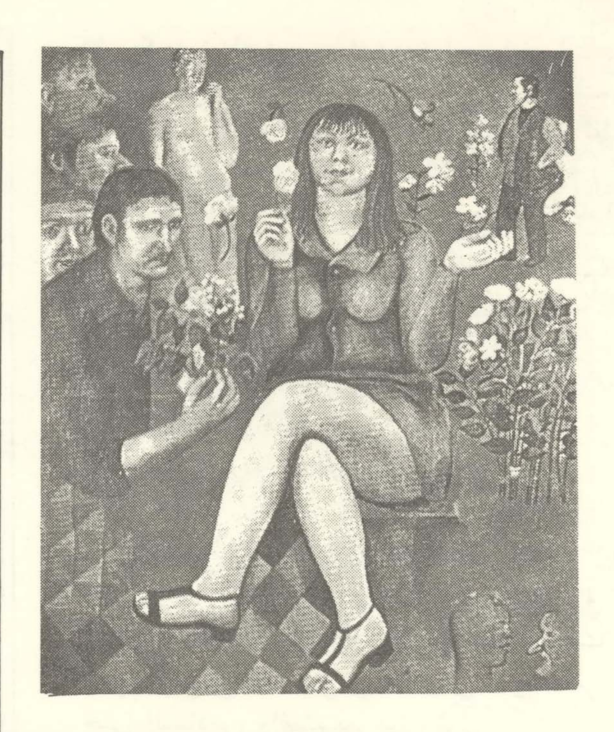


في لنـدن

وفي المتحف البريطاني اقيـم معرض الفايكينغ في لندن واستمر حتى العشرين من تموز ، ويعتبر هـذا المعرض من اهـم المعارض التـي اقيمت للفايكينغيين وطريقة حياتهم وفنونهم ومجوهراتهم وكل ما يمت الى حياتهم بصلة .

وفي (لندن) ايضا نجد معرضا للفنان فيكتورباسمور في صالة مارلبورو حيث ضـم المعرض بعضا من اهم اعماله الزيتية ، وقد ولد الفنان في عام ١٩٠٨ وهو فنان انكليزي مؤسس مدرسة روودا وستون في الفن عـام ١٩٣٧ وعمل استاذا في جامعة دورهام (١٩٥٤–١٩٦٢)، ويتميز انتاج هذا الفنان بالتقنية المتطورة واذا كان في مراحله السابقة يعتمد على التشخيصية الصارمة فانه لجأ بعدئذ الى تحطيم الشكل تماما واقترب من التجريدية ويرجع كثير من الفضـل في تطوير الفن الانكليزي الى باسمور .

بينما نجد في صالة لوملي غازاليت معرضـا هاما تحت عنوان (غرافيك العصـر) لكبـار فناني القرن العشرين منهم (براك – شاغال – ماتيس – بيكاسو) وفي (البرازيـل) اكتشف ثلاثـة أهرامات في ادغان



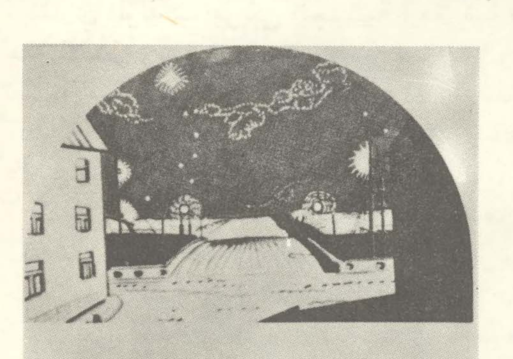


ايـار

في موسكو

في احدى صالات دار السينما بموسكو ، اقيم معرض غير عادي ربما لان صاحب المعرض هو المخرج السينمائي السوفيتي البارز سرغي يوتكيفيتش ، وقد برز المخرج فيه كفنان تشكيلي ايضا ، علما بأنه كان يمارس الرسم منـذ شبابه ، ذلك ان بعض رسومه مؤرخة في سنة ١٩١٨ والبعض الاخر في بداية العشرينات في زمن البحوث العاصفة في ميدان الفن .

قال سرغي يوتكيفتش « لقـد سلكت في كثير من الامور سبيل اترابي واصدقائي في السينما ، فان سرغي ايزينشتاين وغريغوري كوزينتسيف والكسندر دوفجنكو مثلا قد بدأوا هم ايضا كرسامين ، وآنذاك كان يستهويهم ايضا تحطيم الاشكال المقررة ، ان تلك الازمان الصارمة من اوئى سنوات الثورة كانت حافلة بالنضال والحرمانات ولكن الفن كان آنذاك متفائلا وزاهيا ، وكان التحرق الى الجمال بالغا حقا .







البرازيل وذلك بمساعدة الصور الجوية وبعد مجهود شاق حدد مكانها ويصل ارتفاع هذه الاهرامات الى ١٠٠ مترا .

في الولايات المتحدة

اما في (الولايات المتحدة) فقد احتفلت الصحافة الامريكية بظهور أول صورة فوتوغرافية لها في الصحف خلال عام ١٨٨٠ وكانت الصورة تمثل احد الاحياء القديمة في نيويورك .

واذا ما رجعنا الى اوربا والى المانيا الغربية بالتحديد فاننا سنجد مجموعة من المعارض الهامة وخاصة في زيوريخ حيث أقامت صالة روسوثيا هافتمان للفن الحديث معرضا للفنان المعروف (ماكس ارنست) يضم ٤٥ لوحة زيتية وعملا برونزيا ورسوما تخطيطية ومن الجدير بالذكر بأن ماكس ارنست توفي في عام ١٩٧٦ عن عمر يناهز خمس وثمانون عاما وهو فنان الماني لعب دورا هاما في الدادية والسريالية .

في زيوريخ

وفي غاليري زيوريخ كورنفيلد أقام الفنان خريستو (بلغاري المولد - أمريكي الجنسية) معرضا حتى نهاية هذا الشهر ويبلغ الفنان من العمر ٤٥ عاما وفي الصالة نفسها نجد اعمالا ليتوغرافية (١٢) للفنان جورج سيجال الذي ولد في نيويورك عام ١٩٢٤ ، وفي لاندو بالمانيا الغربية أحدثت أعمال الفنان ثرماس ناست (١٨٤٠ - ١٩٢٠) ضجة كبيرة وذلك بعد مرور ثمانين عاما على وفاته بالحمى الصفراء واقيم المعرض في صالة ستسمى باسمه ومن المعروف بأن الفنان من اوائل الذين تعرضوا للمواضيع السياسية في وقت مبكر .

مان راي ... في باريس

اما في باريس فقد افتتح معرض جامع للفنان الراحل (مان راي) في صالة آرت كوريال وقد ضم المعرض لوحات زيتية وفوتوغرافية واستمر المعرض حتى ١٩ تموز ومن المعروف بأن مان راي ولد في عام ١٨٩٠ وتوفي في عام ١٩٧٦ وهو فنان تشكيلي ومصور فوتوغرافي ومخرج افلام ، ولد في امريكا واحد الذين اسسوا الدادية الامريكية في نيويورك ، وخلال العشرينات والثلاثينات عمل في باريس كمصور فوتوغرافي بشكل رئيسي . وقد اكتشف مع موهولي ناجي أسس الفراغ مع الحركة ، وقد تعاطف مع السرياليين وترك كتابا عن سيرة حياته بعنوان « الصورة الشخصية » .

اما في لندن وفي صالة سيربنتين قدم النحات الامريكيين (دافيد سميث) بعضا من آخر انتاجه الذي يتميز بالجرأة والمرتبطة بالحياة رغم اصولها التجريدية.

ولابد من الاشارة هنا الى معرض الفولكلور الفلسطيني الذي اقيم في لندن والذي احدث ضجة كبيرة (في مركز كومونويلث) في شارع كينفستون ، واذا كنا قد اقتصرنا على ذكر هذا المعرض ضمن المعارض العربية التي اقيمت في خارج الوطن العربي فان السبب يرجع بأن هذا المعرض قد استطاع الى حد كبير كشف بعض الزيف الحضاري الذي يستعمله العدو الاسرائيلي بادعاء الفولكلور الفلسطيني .

بيكاسو

وفي الثاني والعشرين من هذا الشهر (أيار ١٩٨٠) ، اقيم معرض هائل للفنان بيكاسو في نيويورك وفي الاجنحة الجديدة لمتاحف نيويورك الكبرى وقد وصفت مجلة التايم المعرض بأنه معرض المعارض ، واستمر المعرض حتى السادس والعشرين من ايلول .



اشارت التوقعات بأن اكثر من مليون زائر سيحضر المعرض وقد تم بالفعل بيع ربع مليون بطاقة في الايام الاولى للمعرض، ولانريد ان نشير هنا الى اهمية المعرض وكان هاما بالفعل ، بل ان الاشارة الى الجهود الكبيرة التي بذلت في انجاح المعرض تبقى مفيدة في استيعاب مدى اهمية الفن التشكيلي في عالمنا .

لقد جمعت اعمال بيكاسو من مختلف انحاء العالم. فاعمال بيكاسو في العاصمة الفرنسية وضعت تحت تصرف المعرض وعبرت /٣٠٠/ لوحة المحيط الاطلسي لاول مرة ، ثلاثون منها لم يسبق ان عرضت في اي مكان آخر ، وقدمت اعمال من برشلونة التي لم يسبق ان غادرتها وكذلك من تشيكوسلوفاكيا ودول عديدة اخرى ... وما يتبادر الى ذهننا بأن بيكاسو كان المحور في حياته واصبح الان المركز والمحور بعد وفاته ، طاقة فنية هائلة ستشع الى فترة طويلة من الزمن .

حزيران ...

بينالي البندقية

مع قدوم الصيف في النصف العلوي من الكرة الارضية يزداد النشاط الفني بشكل ملحوظ ، وربما هي الصدف والمناسبات – باريس – البندقية – لندن – فيينا – جيرونا باسبانيا كانت نشطة في هذا الشهر ولكن كيف ؟

ان بينال مدينة البندقية مادة جيدة للحديث عن آفاق الثمانينات عبر معطيات السبعينات ، هذا البنيال الذي افتتح هذا الشهر ومازال يحتل اهميته الخاصة في التاريخ المعاصر .

اشترك في هذا المعرض ٣٢ دولة من مختلف انحاء العالم ومن المفاجآت التي حدثت هو الاهتمام الشديد بمعرض اقيم خارج البنيال وفي ضاحية (بلازوغراسي) واشترك فيه أهم فناني البوب آرت ويأتي في المقدمة اندي وارهول بلوحته التي بلغ ارتفاعها ستة امتار للزعيم الصيني الراحل – ماوتسي تونغ – واشترك في هذا المعرض كل من جيم دين والنحات المعروف سيجال وقد اجمعت الاراء النقدية بأنهما قد مالا الى التكرار .

ولكن مايهمنا هو البينال تحديدا وقاعته المركزية التي احتلت من قبل أعمال جوزيف بيوز الالماني (مواليد ١٩٢١) وهو بروفيسور في الفن ومناظر ونحات ولاعب داما وممثل وكذلك من الفنانين الطليعيين في فن السبعينات كعرض للمرحلة السابقة في البينال التاسع والثلاثين ، وبيوز هذا عرض مجموعة هامة من لوحاته الهادفة والغامضة في الوقت نفسه وعكس من خلالها ثقافته المتعددة الجوانب فهو يريد للفن ان يكون ذومعنى وليس ضمن اطار متعرج سطحي وهو يؤكد حقيقة هامة

● وهي :
ان يتحدث الناس عن اعماله وافكار لاعن بيوزنفسه الذي يبشر بآفاق المستقبل ويرى بأن الاندفاع في الرومانسية هو السبب في عدم الإستقرار الثقافي الذي ورثناه وتذهب الآراء النقدية الى القول بأن (وارهول وبيوز) يمثلان فن العصر الذي نعيش فيه .

وفن الثمانينات يتمثل في اعمال اربعين فنانا ويأتي دليل المعرض بغلافه معبرا بتصميمه البسيط على شكل اسد (سان ماركو) ولكن البحث الذي فيه يتجاهل بشكل واضح الفنانين التجريديين التعبيريين من امثال دي كوننغ وكذلك تجاهل الواقعية التصويرية عند ريتشارد ايستس والواقعية الادبية عن كيتاج وكذلك جميع الفنانين الذين اتخذوا التشخيصية الوسيلة الاساسية في فنهم كما عند هتلرز الانكليزي .

ولعل أهم شيء في بينال البندقية هو انتاج اولئك الذين يعرفون لعبة البوكر جيدا في الفن كما عند(مارتين) او عند رسامي الديكور الذين قدموا اعمالا مليئة بالالوان الجميلة والمضحكة تماما ، كما قدم بعض الفنانين اشكالا غير مألوفة عبارة عن طابات مجمعة ووضعوا عليها فراشة .

وتؤكد الاراء النقدية المنشورة بأن حضور الفنان (بالثوس) كان قويا في اعماله التي عرضها في كنيسة سان جيوفاني وكذلك اعمال الفنانين ميرو وديرين .

ويأتي الجناح البولوني متميزا وعلى مستوى عال من التطور الفني وخاصة اعمال الفنانة البولونية ماجدالينا اباكانويتش التي احدثت ضجة عالمية كبيرة بتماثيلها المتماثلة ، اما الجناح البريطاني فقد ظهرت اعمال الفنان هيد والنحات نيكولاس بوب ويأتي من البرازيل كل من انتوينس وياس وروبر توليل بالاضافة الى بورتريهات قوية للفنان لويس دي كاميرا القادم من اسبانيا .

انشىء بينال البندقية في عام ١٨٩٥ كي يضم انتاج الفن العالمي كله وعبر اجنحة تضم كل دولة على حده وذلك في حدائق كاستيللو بمدينة البندقية في ايطاليا ، وقد اشترك في هذا المعرض الصين الشعبية لاول مرة في تاريخ البينال وغاب الاتحاد السوفييتي وحضرت تشيكوسلوفاكيا وهنغاريا ورومانيا ايضا .

ان اي مراقب ومتابع للمعرض من خلال الاعمال المنشورة في الدليل لابد ان يصل الى عدة قناعات هامة لعل اولها بان الصراع بين الفن العالمي والقومي بدا يخبو الى حد بعيد ولو رجعنا الى البينالات السابقة لوجدنا بأن الجوائز التي قدمت في بينال ١٩٦٨ كرست اساسا للمواضيع ذات الطابع القومي والمحلي الرؤية بينما قدمت جوائز عام ١٩٧٢ الى المواضيع ذات المنحى السياسي ولعل من اهم اهتمامات بينالي ١٩٧٤و١٩٧٦!

كانت العمارة والبيئة اما البينال السابق ١٩٧٨ فقد كان الهم الاساسي هو الانتقال من الفن الى الطبيعة ومن الطبيعة الى الفن ومن الملاحظ بأن اي زائر لهذا المعرض لابد ان يلاحظ بأن الامكانات قد انصبت في خلق امكانية اجراء مقارنة سريعة من قبل المتفرج بين فن السبعينات وفن الثمانينات المحتملة . واخيرا لابد من اعتبار هذا المعرض نقطة مضيئة في مسيرة الفن التشكيلي في العالم .

اندرو ويث

وفي بريطانيا (لندن) وفي كلية الفنون الملكية اقيم معرض للفنان (اندرو ويث) الذي قدم مجموعة هامة من اعماله واستمر المعرض حتى ٣١ آب ، والجدير بالذكر بأن الفنان ولد في عام ١٩١٧ في بنسلفانيا ونجح من اول معرض اقامه في نيويورك في عام ١٩٣٧ حيث باع كل اعماله في ٢٤ ساعة وهو الفنان الاكثر شعبية في الولايات المتحدة، ويعتمد في اسلوبه على رؤية فوتوغرافية مدهشة ويقول في ذلك « اي انسان متعود على اعمالي لن يصاب بالدهشة اطلاقا » ولعل اعماله الرائعة للفتاة القروية سيري اريك سون التي تبلغ من العمر الان ٢٦ عاما قد ادهشت فعلا المتذوقين في مراحل مختلفة من فنه ، وكانت هي في الرابعة عشرة عندما وقفت امام (ويث) كموديل للمرة الاولى ..

روجر هلتون

وفي متحف الفن الحديث في اكسفورد اقيم معرض في العشرين من هذا الشهر للاعمال الاخيرة للفنان روجر هلتون الذي نفذها اثناء مرضه ، وفي لندن ايضا اقيم معرض للفنان جاك فيللون في غاليري لوملي كازاليت ، والفنان يعتبر احد رواد فن الغرافيك واخ الفنان مرسيل دو شامب وانتهى المعرض في الحادي عشر من تموز

ومن الاخبار الهامشية انتهت الفنانة الانكليزية الشابة الانسة سوزي مالين التي تأتي في مقدمة رسامي البورترية في بريطانيا من عمل بورتريه للورد هوم في منزله قرب كولدستريم بطلب من غاليري الصور الشخصية الوطنية وقد اختصرت مالين رسم البورتريه بقولها « انني عندما ارسم فانني احاول ان اجلس في راس الانسان الذي ارسمه وبالتالي اعكس ما يجول في داخله » .

وفي ألبي في فرنسا ولاول مرة وفي متحف تونوز لوتريك عرضت مجموعة من اعمال الانطباعيين من مقتنيات متحف شيكاغو حيث اشترك في المعرض اربعون فنانا فرنسيا و ١٥ فنانا امريكيا وقد افتتح المعرض في السابع والعشرين من هذا الشهر وانتهى في الواحد والثلاثين من آب .

وفي متحف اللوفر اقيم معرض خاص بعنوان « الهرة والكلب في فن الرسم » وذلك لاول مرة في تاريخ المعارض الفنية وانتهى المعرض في السادس من ايلول حيث ضم اكثر من ٦٠٠ لوحة ومنحوتة مستوحاة من وجوه القطط والكلاب ومن الاعمال المعروضة وجه قطة لفالنتين هيفو (زوجة جان الابن الاصفر لفيكتور هيفو) والمعرض يلقي الضوء على القرار الصادر عن الاونيسكو في عام ١٩٧٨ ! (جريدة السفير) ومالنا الا ان نتساءل .. ماذا عن حقوق الانسان ؟

وفي اسبانيا (مدينة جيرونا) وفي صالة (٣ ي ٥) افتتح معرض النحات **سيرجي اغويلار** بينما تستعد النمسا لاقامة معرض دولي ضخم للفن النمساوي بمناسبة الاحتفال بالحضارة النمساوية القديمة وترجع الاعمال الى القرن الثامن والرابع قبل الميلاد (نهاية العصر البرونزي – بداية العصر الحديدي) .

اعلانات اولمبياد موسكو

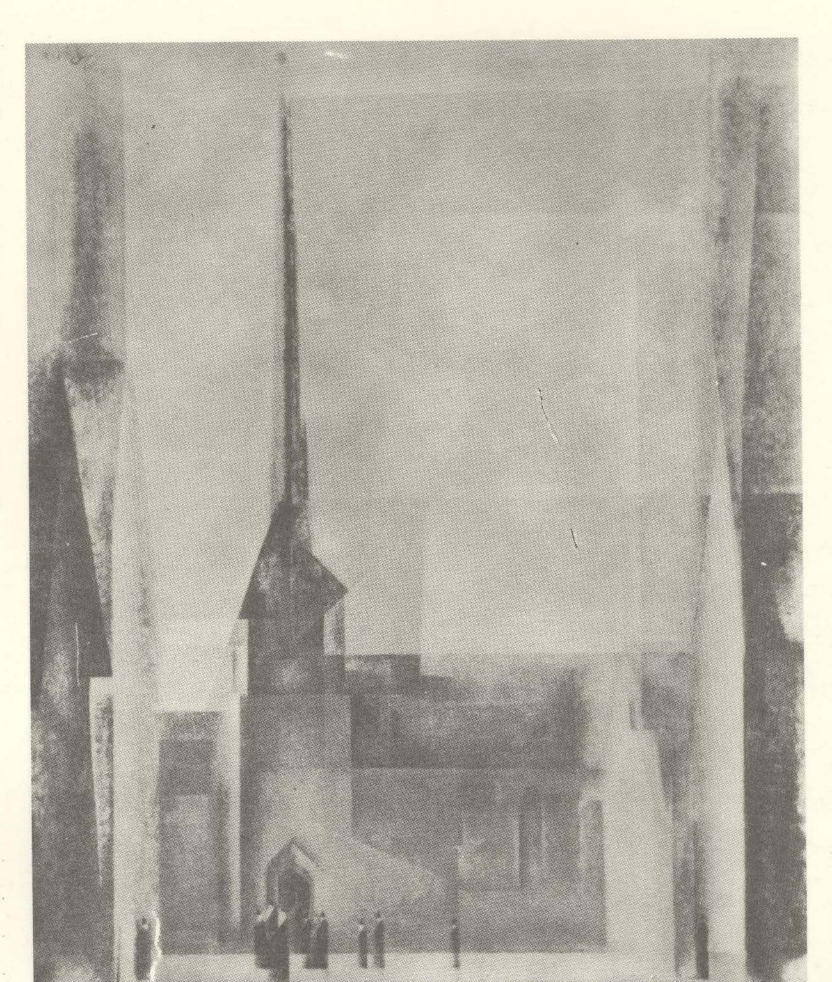
بينما نجد حدثين هامين آخرين لابد من تسليط الاضاءة عليهما وهما موضوع مسابقة الاعلانات الفنية لاولمبياد موسكو الذي اشترك فيه آلاف الفنانين الذين ينتمون الى اكثر من اربعين بلدا في العالم ، وكانت المهمة صعبة لانتقاء (٣٩) اعلانا من خلال خمسة آلاف اعلان في المسابقة بعض اهم الفنانين المعروفين في العالم (غوتوزو من ايطاليا – ريفريجر من امريكا – بيير ستراب من الدانمرك – فوكودا من اليابان) وقد حصل على الجائزة الاولى كل من الفنانين السوفييتيين (مانيلوف وبوبوف) والميدالية الذهبية الى الفنان كارماتسكي من لينينغراد وذهبت بعض الجوائز الهامة الى الفنانين اليابانيين والبولونيين مع جوائز تقديرية الى فيتنام ومونغوليا واسبانيا وهنغاريا واليونان ورومانيا وكوبا .

اما الحدث الثاني : فهو المعرض الذي اقيم في غاليري هايوارد في لندن حيث قدم معرض (الرصيف والبحر) الذي يعطي تأريخا شاملا للمدرسة البنائية في الفن التشكيلي منذ بداياتها في الاتحاد السوفييتي وحتى اليوم وعنوان المعرض مأخوذ من لوحة لموندريان – احد رواد التجريدية – كان قد رسمها خلال عام ١٩١٤ والتي عرفت باسم – الناقص والزائد – واشترك في المعرض / ٥٦ / فنانا اوربيا وامريكيا وانتهى المعرض في ٢٢ حزيران بينما نقل الى هولندا في ١٣ تموز .

تموز .. مئات الملايين لشراء اللوحات

حملت الينا وكالات الانباء العالمية في هذا الشهر انباء مذهلة عن ارقام مبيعات اللوحات الفنية ولنذكر امثلة :

لوحة بيكاسو رسمها عام ١٩٢٣ ب ١٢ مليون ليرة سورية



لوحة لسيزان رسمها عام ١٨٩٨ ب ١٦ مليون ليرة سورية
لوحة لفوغان رسمها عام ١٨٨٩ ب ١١ مليون ليرة سورية
لوحة لفان غوغ رسمها عام ١٨٨٨ ب ٢١ مليون ليرة سورية
لوحة لتورنيه رسمها عام ١٨٣٦ ب ٢٥ مليون ليرة سورية

ولعل صالات (كريستي) هي الرائدة في مجالات البيع العالمية فقد عرضت مجموعات ضخمة من الاعمال للبيع لفنانين ينتمون الى الفترة ما بين (جان فان ايك) والقرن السادس عشر واسعار اللوحات كانت تتراوح بين مليونين وملونين ونصف ليرة سورية فقط .

ولكن من الاعمال الرائعة التي عرضت للبيع هي لوحة شمشون ودليلة للفنان روبنز وبسعر خيالي لم يسبق له مثيل / ٣٥ / مليون ليرة سورية وقد بيعت فعلا الى غاليري ناسيونال رغم أنها غير موقعة .

وفي الولايات المتحدة الامريكية اقيم اول معرض للفنان مارسدن هارتلي المعروف جيدا في التايبف الامريكي وذلك لاول مرة منذ وفاته قبل سبع وثلاثين عاما وفي متحف ويتني في مدينة نيويورك .

وقد افتتح في نيويورك اولا ثم نقل الى شيكاغو ومن ثم سينقل الى متحف جامعة الفن في بريكيني وقد كتبت مقدمة دليل المعرض الناقدة باربارا هاسكل والتي نظمت المعرض ايضا ويضم المعرض ١٠٠ لوحة من أعماله غير المعروفة خلال أعوام ١٩١٣ – ١٩١٥ والتي رسمها الفنان في المانيا وتعتبرها الناقدة المذكورة بأنها بالاهمية نفسها لاي فن اوربي طليعي وقتئذ حيث نلاحظ بقوة شخصية فنية مستقلة .

ولد الفنان في لويستون في عام ١٨٧٧ من عائلة بر طانية فقيرة وتعرض لامراض عديدة وهو في الستين





وخاصة لارتفاع في ضغط الدم وسافر الى جبال كاتاهدين العالية حيث رسم موتيفاته الرائعة في عام ١٩٤٢ حيث قال « لقد اكتشفت هنا الله لاول مرة » وتنطبق على أعماله ما قاله ت. س. اليوت يوما (اية بحار ... اية شواطىء .. اية صخور رمادية أية جزر ...) وكتب عنه الناقد بيكر في مجلة التايم (١٤ تموز) : بعضهم سيقول عنه كان مجنونا ، ولكن البعض سيقول بأنه اكتشف السموات الرمادية التي لاحد لها.

معرض الفن والالعاب الاولمبية

وفي موسكو واثناء الالعاب الاولمبية اقيم معرض ضخم للاعمال الفنية التي تهتم بموضوع الرياضة وذلك في القاعة المركزية بموسكو الواقعة قرب أسوار الكرملين ومن بين العارضين (سافوستيوك ـ سلافتس ـ ايلتز ـ اوسيبوف ـ ملكونيان) ولكن من اهم المعروضة كانت للفنان الشهير (دينيكا) وقد كتب في أعماله بافل كوين وهو من اكبر الرسامين في روسيا : ان ابطال مؤلفات دينيكا ، انما هم شباب عالمنا ومستقبله ويلخص الناقد ايليش المعرض بقوله : قوي وجميل هما أوجز تقييم للاعمال المكرسة للرياضة .

الفن التجريدي في ايطاليا

وفي (ايطاليا) أقيم معرض للفن التجريدي منذ عام ١٩٠٩ وحتى عام ١٩٥٩ أي نصف قرن من الفن التجريدي وذلك بهدف تعريف الجمهور به وضم المعرض ستون لوحة لفنانين معروفين مثل **جياكو وغروس وموبالا .**

وفي (موناكو) في مونت كارلو عرضت في فندق باريس أعمالا هامة لاندي وارهول وجيمي وايت واستمر المعرض حتى ٢٧ تموز ، بينما حدث خدش طوله متران في لوحة (العشاء الاخير) لليوناردو دافنشي وأوضح مدير الفنون الجميلة في (ميلانو) بأن هذا الخدش لا يشكل خطرا عليها من حيث الالوان ، ومن الجدير بالذكر بأن اللوحة رسمت في عام ١٤٩٦ وقد تعرضت معظم لوحات دافنشي الى العطب في فترات زمنية مختلفة مما استدعى اعادة ترميمها .

وفي (لندن) عرضت بعض أهم الصور الفوتوغرافية لمجموعة فاوا منذ عام ١٨٤٠ وحتى اليوم ومن الصور النادرة المعروضة (صور سفينة برونيل ، الشرقي العظيم) للفنان المصور روبرت هوليت التي نشرتها احدى صحف عام ١٨٥٧ ومن الجدير بالذكر بأن المعرض استمر حتى العشرين من تموز في غاليري (مابين) للفن بينما قدم غاليري (تيت) في لندن ايضا بعض الاعمال الغرافيكية للفنان دافيد هوكني من مجموعته الخاصة

وقد نظم المعرض مركز ييل للفن البريطاني .

ولابد من رجعة الى المبيعات الكبيرة للاعمال الفنية في هذا الشهر ففي (اليابان) قامت صالة من اضخم صالات طوكيو بافتتاح مزادات صالات كريستي لاعمال من الفن الغربي والشرقي القديم وقد وصلت المبيعات الى ٢٥ مليون ليرة سورية بينما في (لندن) بيع اناء المركيز نورثا مبتون الثاني (١٨٢٠) بمبلغ ١١ مليون ليرة سورية (٠٠٠) وقد اشتراه الشاري بعد مكالمة هاتفية ودون ان يحضر في المزاد بنفسه ومن المفترض بأن الاناء صقله فنان اغريقي من الشرق كان يعمل للاتروسكين نحو عام ٥٤٠ ق.م. .

بن نيكلسون

وفي لندن ايضا أقام الفنان بن نيكلسون معرضا لاعماله في غاليريات وارينفتون ، وهذا المعرض هو الاول من نوعه للفنان الذي يناهز الآن السادسة والثمانين عاما منذ عام ١٩٦٩ (عرض آنذاك في تيت) ويعتبر المعرض حدثا فنيا بسبب الاضافات الواضحة التي تركها هذا الفنان العجوز على الفن التشكيلي الغربي والذي مازال بنشاط ملفت للنظر رغم كبر سنه .

نيكي دي سانت

وفي (باريس) اقيم في مركز جورج بومبيدو معرض الفنانة **نيكي دي سانت** وهي أول فنانة تعرض اعمالها في المركز وعن اعمالها تقول : (انني لم ارسم اطلاقا من الواقع ، ولكني حاولت دائما ان ارسم ما يجول في ذاكرتي ، أن أعبر عن الاشياء التي اشعر بها حقيقة ، ما اشعره نحو الاشياء وليس ما اعتقده نحو الاشياء) .



وتضيف « ان أعمالي في الواقع هي حياتي ، لانها تعبر عنها بصدق ، انها قصة اية امراة تعيش في هذا العصر » .

وان معظم مواضيع الفنانة هي المراة ولكننا نلمح عملا نحتيا بعنوان « الرجل الجديد » تعطي من خلاله قناعاتها الانثوية تجاه الرجال .

ولدت الفنانة دي سانت في باريس وسافرت مع اهلها الى مانهاتن وهي في الثانية من عمرها وقد تزوجت من الشاعر هاري ماثيوس وهي ماتزال في سن الثامنة عشرة وانتقلت مع زوجها الى اسبانيا في عام ١٩٥٢ لدراسة المتاحف ولكنها طلقت بعد (١٢) عاما تاركة طفلين ، وتعيش الآن في أمريكا وسبق لها ان اقامت معارض كبيرة وعديدة لاعمالها لعل اهمها كان في عام ١٩٦٦ في متحف الفن الحديث في السويد ولمدة ثلاثة اشهر وزار معرضها أكثر من ١٠٠,٠٠٠ متفرج .

آب ... روسك ٨٠٠

في (ايرلنده) افتتح معرض الفن المعاصر في جامعة وتحت عنوان (روسك ٨٠) واستمر المعرض حتى نهاية شهر ايلول ، واهمية هذا المعرض لا تقل عن بينال البندقية ان لم يكن من حيث الحجم فمن حيث النوعية بالتأكيد .

ان كلمة (روسك) تعني بالايرلندية (شعر الرؤية) وهذا المعرض تقليد يتكرر كل ثلاث سنوات ومنذ عام ١٩٦٧ وضم اعمال اكثر من خمسين فنانا بالاضافة الى جناح خاص مكرس للتصوير الزيتي المبكر في الصين ومن مقتنيات متحف متروبوليتان في نيويورك ومن المشتركين الفنانة البولونية (ماجدا نيللا) التي سبق لها أن اخذت شهرة كافية هذا العام من خلال اشتراكها في بينال البندقية بأعمالها النحتية وكذلك الفنان مايو ميرز الذي يعتمد في نحته على المواد الفقيرة وبدون شك اعتبر هذا المعرض اطلالة ممتازة على فن الثمانينات .

اما في (بلجيكا) وفي موينة غنت فان سلسلة من المعارض قيمت تحت عنوان « الفن في اوربا منذ عام ١٩٦٨ » في كل من متحف الفنون الجميلة في حديقة القلعة وسان بيتربلين واستمر المعرض حتى (٣١) آب ونظمه مدير متحف الفن الحديث « جان هويت » الذي يعتقد بانه سيتمكن من خلال هذه المعارض اعطاء اعتبار حقيقي للفن في بلجيكا .

وفي (ايطاليا) اقيم معرض للفن المعماري في روما في حي توردي دي نونا وضم المعرض مجموعة من الاعمال الهندسية واحدث ما توصل اليه الفن المعماري الايطالي الحديث مع بعض الصرعات الفنية (سيارة على جدار)

وفي صالة مارلبورو بمدينة (لندن) عرضت اعمال لفنانين معروفين (باكون – براك – ارنست – فيننفر – هيبوورث – مور – كيتاج – سوثرلاند) وقد انتهى المعرض في ٢٩ آب ، بينما عرضت صالة سيتي آرت اعمالا لموندريان ومدرسة هاجو وانتهى المعرض في لندن في الحادي والعشرين من آب . أما في (المانيا الغربية) فقد اقيم معرض لتوت عنخ آمون في مدينة كولونيا وفي صالة (موزين ديرستات) وانتهى المعرض في ١٩ ايلول .

أما في (بلغاريا) فقد أقام الفنان البلغاري جيورجي بايف في صالة الفن في بورجاس معرضا لاعماله التي تتناول موضوع البحر وفي الوقت نفسه عرض في المدينة مجموعة كبيرة من أعمال الفنانين الاخرين وذلك ضمن المهرجان الذي يقام كل عامين (المهرجان التشكيلي السابق اقيم في عام ١٩٧٨) حيث عرض فيه ١٦٥ لوحة لاكثر من ١٣٠ فنانا .

وفي (باريس) أقيم في صالة المستقلين معرض هام لثمانية عشر فنانا من فناني الكاوبوي الامريكيين ، وهذا الاتجاه في الفن يرجع جذوره الى القرن التاسع عشر في امريكا عندما اقدم فنانون من أمثال فريدريك ريمنفتون على تصوير حياة رعاة البقر وخاصة الوجه المشرق منها ، وعلى تصوير حياة هنود الغرب الامريكي أيضا . ولكن هؤلاء الفنانين كمجموعة منظمة لم يؤكدوا حضورا الا في عام ١٩٦٥ ، وقد بدات المجموعة بخمسة فنانين وقفز الرقم الى مائة ، ومعظمهم يعيشون من فنهم اذ ان اسعار لوحاتهم الآن بدأت ترتفع بشكل واضح فقد باع كل من كلايمر ولافيل اعمالهم بأسعار لاتقل عن مائة الف ليرة سورية لكل لوحة ، بينما نجد رسما تخطيطيا بسيطا للفنان اوين قد بيع في العام الماضي بحوالي ثمانية الاف ليرة سورية ولاشك بانه مبلغ ملفت النظر .

● وفاة مارينو ماريني

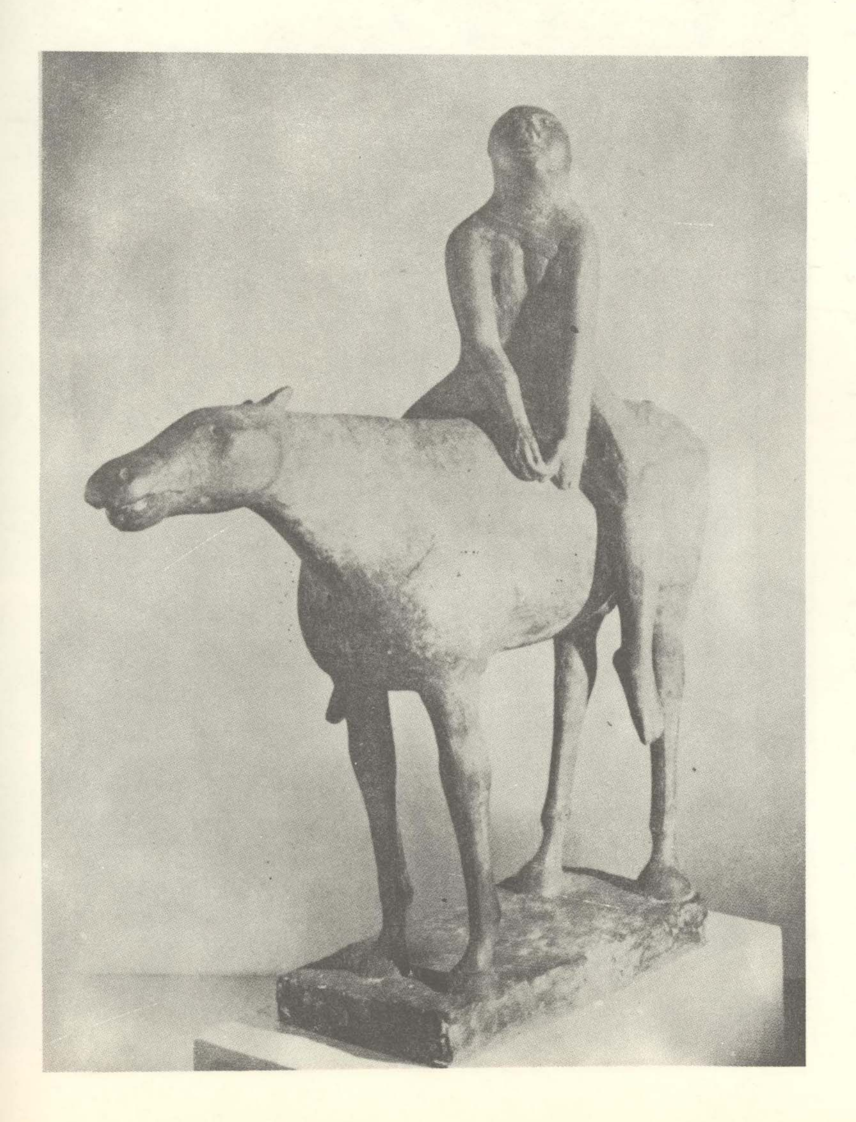
حملت الينا اخبار هذا الشهر وفاة النحات (مارينو ماريني) وبوفاته تكون الحركة الفنية الايطالية قد خسرت آخر عمالقتها الكبار في هذا القرن وذلك بعد وفاة ديكيريكو منذ أعوام ، وتكون الحركة التشكيلية العالمية قد خسرت بدورها واحدا من أهم النحاتين في التاريخ الحديث للعالم كله .

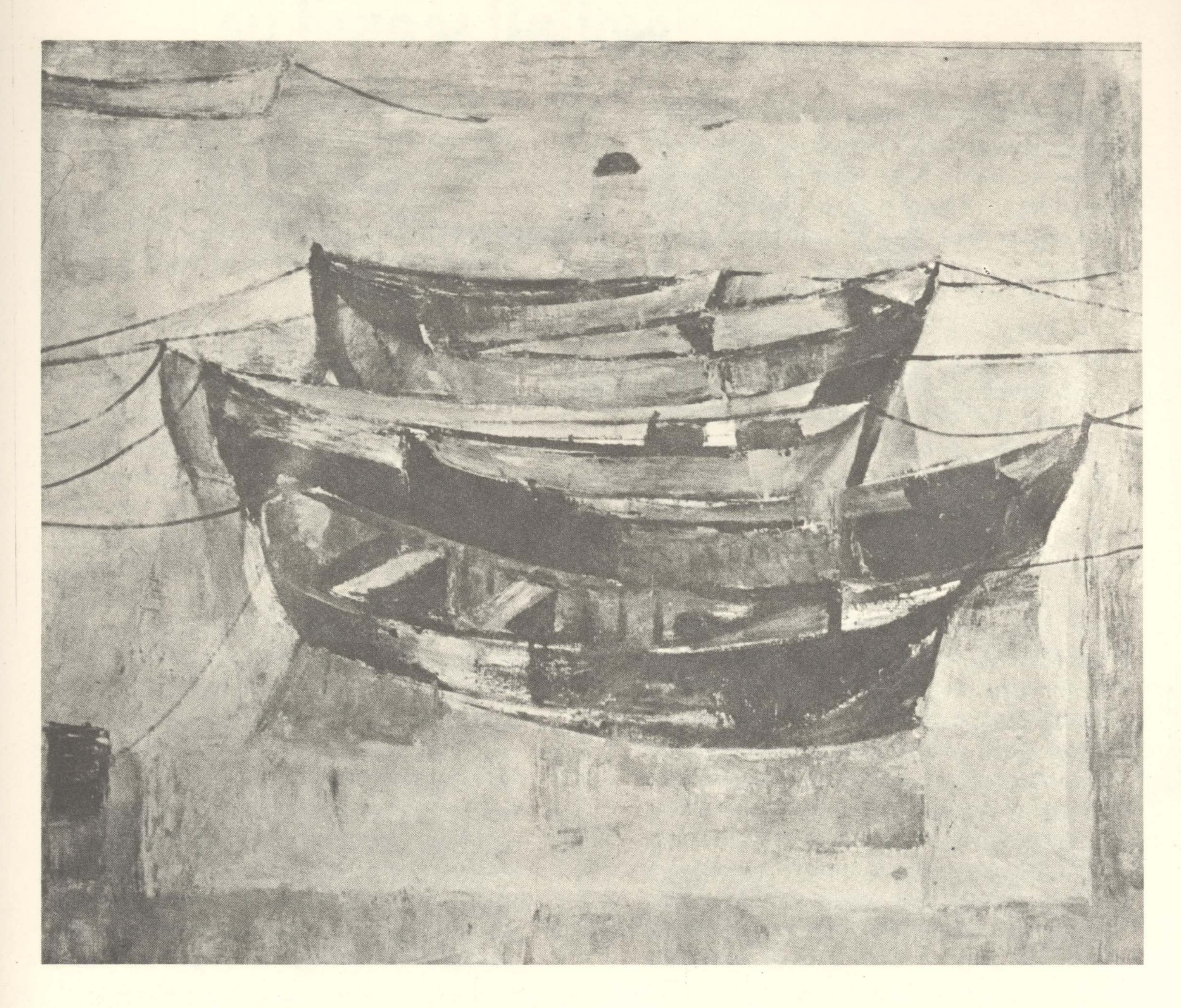
ولد الفنان (مارينو ماريني) في عام ١٩٠١ ، درس النحت والتصوير في اكاديمية (فلورنسا) ، ومن ثم درس النحت في (باريس) ١٩٢٨ ، وقد قام بالتدريس في مدرسة الفنون الجميلة في (مونز) حتى عام ١٩٤٠ ليصبح بروفسورا للفن في أكاديمية (بريرا) في (ميلانو) المدينة التي استقر فيها حتى آخر يوم في حياته ، رغم جولاته العديدة في كل أنحاء العالم .

بدأ مصورا زيتيا وعمل العديد من الاعمال الغرافيكية ولكنه تحول الى النحت في وقت مبكر ، مادته الاساسية البرونز ، وبشكل أقل مادة الخشب ولعل اسمه يرتبط بموضوع الفارس والحصان الذي صاغه عشرات المرات منذ الثلاثينات وكلما استمر أثناء الحرب العالمية الثانية حيث اصبح هذا الموضوع لديه نموذجا لآلام البشرية وضحايا الحروب تماما كما استعار بيكاسو مفردة الحصان للتعبير عن مأساة البشرية في ملحمته غرنيكا ، ولكن حصان ماريني كان من صلب يومياته مع فلاحي لومبارد .

يجد فيه كثير من النقاد ونحات البورترية الاول في العالم حيث كان يعكس بعمق الانفعالات الداخلية للانسان كما في عمله سترافنسكي ١٩٥١ ، او في عارياته المشبعة بالدراما والحقيقة (بومونا ١٩٤٠ ، فينوس ١٩٤٢ ، سوزانا ١٩٤٣ ، جوديث ١٩٤٥) .

لم يكن غريبا ان يضع الناقد الفني ((هربرت ريد)) صورة أحد أعماله على غلاف كتابه الهام ((المختصر في تاريخ النحت الحديث)) أو تضم المتاحف العالمية نماذج





من أعماله ، وفي الوقت نفسه لايقلل من قيمة هـذا العملاق الراحل بعض تقييم النقاد الذين وقفوا في وجه النحت الواقعي وماريني بقولهم ، بأن ماريني لم يتطور منذ الخمسينات ولم يستطع مجاراة تطور العصر ، ومهما يكن فان رحيل ماريني خسارة حقيقية لاولئـك اللذين يجدون في الفن عزاء للبشرية المضطربة .

المراجـع :

١ـالمجلات الاسبوعيـة :ناو ـ تايم ـ نيوزويـك ـ شتـرن ـ صاندي تايمز .

٢ـالمجلات الشـهريـة :بلدينـت كونسـت ـ آرت ينـوز ـ سبوتنيك ـ كالشير آندلايف ـ فوتو .

٣ـالصحف اليومية الاجنبية :التايمز ـ الهرالد تريبيون ـالغارديان

٤ـالصحف اليومية العربية :السفير ـ الانوار ـ مجموعة المقالات التي كتبتهافي الثورة والبعث السوريتين النهار .

٥ـأدلة المعرض المتوفرة

٦ـ المعلومات عن الفنانين :

أ ـ موسوعة الفنون — لهربرت ريد

ب ـ قاموس التصوير الزيتي الحديث — ميثيون

ج ـ موسوعة الفن الحديث — لاروس

د ـ تاريخ الفن الحديث — ارناسون

هـ ـ الفن الآن — هربرت ريد

و ـ المختصر في تاريخ التصوير الزيتي المعاصر — هربرت ريد

ز ـ المختصر في تاريخ النحت الحديث — هربرت ريد

١٩٨٠/٨/٢٥

من الصحف العالمية

الفن عمل اجتماعي

«مقابلة مع الفنان كونراد أتكينسورف»

أجرى المقابلة : تيموشي رولنيز
ترجمها : صبحي حديدي

يتطور فن (أتكينسون) في جو من التعاون بين الفنان وافراد الطبقة العاملة التي يسعى الى عرض أزماتها بأسلوب الوثيقة ، ولذا فهو غالبا ما يشاهد في قاعات النقابات أكثر مما يشاهد في صالات المعارض .

يناقش (أتكينسون) في هذه المقابلة منهجه وتطوره ، منزلة الفن في نشاطاته ، تقاليد ومسؤوليات ان يكون المرء ((فنانا اشتراكيا)) .

((كونرد أتكينسون)) فنان بريطاني ولد في (كمبرلاند)، مقاطعة عمال المناجم ، ويقطن الان في لندن .. يقدم أتكينسون نتاجه بتأثير بريطاني خاص : تقليد الفن الاشتراكي الذي تطور في شروط الثورة الصناعية التي اجتاحت انكلترا في القرن التاسع عشر . ولقد استند هذا التقليد الراديكالي ، بدءا من ((شيللي)) و ((ديكنز)) وانتهاء ب ((وليام موريس)) ، على التزام طبقي واع بالوعي الذاتي التاريخي للبروليتاريا الانكليزية . وباعتباره محسوبا في عداد الفنانين البريطانيين اليساريين ، فان اتكينسون يرى في الفن وسيلة للنقد الاجتماعي . انه يتصدى لمسائل اجتماعية واقتصادية ذات تأثير سياسي في حركة الجماهير على نطاق العالم بشكل عام وعمال انكلترا بشكل خاص .

ويكرس (أتكينسون) عمله للمسائل المتسمة بطابع التعارض العميق ، ملقيا بذلك الضوء على السمات الخاصة لازمات اجتماعية محددة تساعد في انصياع نظامنا الاجتماعي والاقتصادي بأكمله . وهو يلجأ في العديد من لوحاته الى تجميع الصور الفوتوغرافية وقصاصات الصحف والشواهد المطبوعة والعناصر الشائعة في أشكال الثقافة الجاهزية . ولقد تضمنت أعمال اتكينسون في السنوات العشر الماضية المواضيع التالية : الاضراب العمالي ، الذي جرى في مسقط رأسه كليتور مور ، تأثير الرأسمالية الغربية على الامداد الغذائي في العالم الثالث ، الطابع السياسي للاتجاه الرومانسي عند الشاعرين الانكليزيين ((شيللي)) و ((يودزورث)) . وكان معرضه الاساسي الاول في نيويورك ((مادة : أعمال ١٩٧٥ - ١٩٧٩)) منظرا واضحا لهذه الاهتمامات .

ويدرس (اتكينسون) مواضيعه من خلال احتكاك مباشر مع الناس المهتمين حيويا بمسائل مشابهة ، ويأخذ أسلوبه في ذلك أشكالا متنوعة .. في أحد أعماله التي نفذها عام ١٩٧٥ بتكليف من مجلس نقابات العمال الايرلندية ، ومجلس الفنون في شمالي ايرلندا ، وضع اتكينسون نصب عينيه الصراع الدائر في شمالي ايرلندا فقدم عمله ((شمالي ايرلندا ١٩٦٨ - الاول من ايار ١٩٧٥)) حيث يعرض في لقطات فوتوغرافية الحوادث اليومية التي تجري في الشوارع وسط خلفية عميقة من أبنية محترمة ، وهو مايشكل مشهد العنف اليومي في حياة مدن شمالي ايرلندا .. وقد رتب تلك اللقطات الفوتوغرافية ووضع تحتها تعليقات مطبوعة ومقالات ووثائق تنطق بوجهة نظر الاجنحة البريطانية والبروتستانتية والكاثوليكية بتقسيم لوني يتدرج من البرتقالي الى الاخضر فالابيض ، وهي الوان العلم الجمهوري الايرلندي .

هناك عمل آخر يرتبط بالقضية الايرلندية اسماه اتكينسون ((الحريات الفضية)) . صدر العمل عام ١٩٧٨ ، وهو يجمع في تكوينه التشكيلي بين الطابع

الرمزي لالوان العلم الجمهوري مع لقطات فوتوغرافية لمظليين بريطانيين سقطوا ضحايا للعنف ، وبين نسخة مفاجئة من لوحة غرافيكية تمثل جنديا بريطانيا في صورة خنزير ، وصورة للوح أسود من الزجاج كتبت عليه معلومات خاصة بقضية « ستيف بيكو » في أفريقيا الجنوبية .

في عام ١٩٧٨ أيضا ، رغبت الكلية الجامعية في لندن باحياء الذكرى المئة والخمسين لتأسيسها بتقديم ملف خاص مطبوع عن اعمال فناني مدرسة « سليد » للفنون (حيث عمل أتكينسون مدرسا فيها) الى مستشارة الكلية الملكة الام ، قدم اتكينسن عملا وثائقيا مطبوعا عن الفضيحة البريطانية «تاليروميد» . وذكرت الوثيقة ان الجانب المذنب في الفضيحة ، أي اتحاد شركات التقطير ، لايزال يسوّق المنتجات التي تحمل الرخصة الملكية ، في الوقت الذي يستمر فيه تضرر اكثر من ٨٤ عائلة طوال عشرين عاما .

وفي واحدة من اكثر اعماله طموحا ، وأسماها « الاسبستوس» أو الحرير الصخري، يلتقط أتكينسون حالة اصابة عامل من مناجم الحرير الصخري فيطورها لتشمل ادانة كامل جدول الاحصائيات والشهادات والمقالات وتقارير السلطة ، مع وضع نماذج من الانواع الخطرة من الحرير الصخري مغلفة في حقائب بلاستيكية شفافة ، هذه اللوحة الوثائقية تحتل جدارا بأسره ، أما المعلومات التي تضمها فهي مطبوعة على صفحات من الورق ذات لون احمر وزهري ورمادي وأسود ، تشطر قطريا الصورة المركزية للعمل : صورة رئتين بشريتين، وليست دلالة اللون قائمة في المستوى التشريحي فقط، بل هي أيضا شديدة الارتباط بنمط المعلومات المطبوعة على الورق . ويقدم الفنان في عمله هذا حالة انسانية ضد حمى الربح ودراسة لتأثيراتها على حياة (وموت) العمال .



ورغم أن الاستعارات البصرية البسيطة في فن أتكينسون سهلة المنال والفهم ، فهي توجز في شكل المفارقة تعقيدات المسألة التي يبحثها العمل .

أغلب أعماله تحظى بالاهتمام السريع من الجمهور والمشاهدين اولا ، ولعل هذا يفسر ظهور المقالات المكرسة لاعماله في الصحافة اليومية اكثر من ظهورها في المجلات الفنية المتخصصة .

وبينما يرتبط فن (أتكينسون) بعلاقة مباشرة مع مسائل سياسية محددة في انكلترا ، يأخذ فنه معنى ثان حينما يعرض خارج سياقه الاجتماعي الاصلي . حينما يعرض في نيويورك مثلا ، فهو لايكتفي بربط أزمات الحياة البريطانية بمثيلاتها في الولايات المتحدة. ومن الطبيعي ان يتخلى أتكينسون عن دور الفنان كمعلق على الاحداث لصالح مهمة اكثر فعالية هي (دور الفنان كمتدخل ومشارك) ، لاسيما اذا تعلق الامر بفن امريكي يدرك الآليات الاجتماعية التي تكسب أعماله معنى خاصا . انه يجمع شظايا المعلومات ويعيد ترتيبها لتصبح مجموعا متجانسا ذي معنى يتيح توجيه قوة الحقائق ضد مظالم الحياة اليومية .

وفهم أتكينسون للعمال باعتبارهم طبقة مستقلة فهم تاريخي تدعمه رؤيا عالمية ويستوحي ثورات القرن التاسع عشر الاقتصادية والسياسية والفلسفية . انه يقر بالدور الفائق للعوامل التاريخية والمادية في تحديد أفكار المجتمع ومؤسساته ، هذه الرؤيا التي تعرف على نطاق العالم بـ « الماركسية » ، رغم أن كارل ماركس لم يكن مبدعها بل بمعنى أصح أهم من ربطها بالحياة والممارسة .

مادية كونراد اتكينسون جدلية .. انها ترصد الاستخدامات السياسية للمعلومات بهدف الفوز بمعرفة عريضة ومتعددة الأوجه لما ينبغي فعله في العمل الثوري. ومنهجه الراديكالي يفرز استراتيجية واعدة قد يفلح العديد من الفنانين ، عند استخدامها ، في الافلات من الامر الايديولوجي الذي حكم عليهم بفهم العالم دون القدرة على تغييره .

الحوار التالي جرى في مدينة نيويورك في ايلول ١٩٧٩ .

– تيموثي رولنيز –

(١) « تيموي رولنز : فنان ومدرس وعضو في « جماعة المادة » وهي تجمع للفنانين الشباب في مدينة نيويورك . نشرت المقابلة في مجلة « الفن في أمريكا » – شباط ١٩٨٠ .

تيموشي رولنز : حينما يواجه المرء أعمالك في صالة عرض امريكية للمرة الاولى فهو يرى مجموعة من المواضيع الفنية هي أشبه بالنصب التذكارية المعبرة عن انتمائك السياسي منذ ١٩٧٥ وحتى الان . غير ان الحضور المادي لهذا الفن هو بالذات الجانب الاكثر اهمية في نشاطاتك، مايغطي جدران الصالة ليس أكثر من شهادات توضح انشغالك بالناس ومسائلهم . الا ترى ان عملك في امريكا لم يكتمل بعد ؟ ماهو التأثير العملي المباشر لمعرضك الاول في الولايات المتحدة ؟

كونراد أتكينسون : لقد أقمت عدة اتصالات هامة ومفيدة هنا . لقد التقيت بوكالة حكومية هي دائرة التأمين والصحة المهنية ، وبجماعة محلية للمطالبة بحقوق الانسان الايرلندي ، وبنقابة الطباعة ، وذلك خلال اسبوعين من حضوري الى امريكا .

ت . ر . : كيف سمح هؤلاء الناس المتنوعين بأعمالك ؟

ك . أ . : هناك امرأة كنت أعمل معها بعد وفاة زوجها متأثرا بأخطار الحرير الصخري . وقد صرفت كل انتباهها في السنوات العشر الماضية لموضوع الاصابات المهنية والاخطار البيئوية الناتجة عن التسمم بالحرير الصخري ، ولها علاقاتها الواسعة في مدينة نيويورك حيث تجري أبحاث في احدى مشافيها حول الموضوع ذاته . ولقد تداول عدد من الافراد والمنظمات عملي المكرس للحرير الصخري قبل وصولي ، وبدا ان هناك اهتمام سابق بالمسائل التي أعالجها في معرضي . ولاني لن أمكث طويلا في الولايات المتحدة فمن الصعب أن أتابع كل الجهود المطلوبة للتعاون ، وهو ما اتمناه حقا . ان عملي مع الايرلنديين قد شغل معظم وقتي خلال هذه الاقامة القصيرة .

أما اقامة معرضي في نيويورك فهي فرصة ممتازة لتقديم المسائل التي اهتم بها الى قطاع خاص من الجمهور الامريكي .. ولاشك انه في شروط معينة يمكن استخدام عروض الفنون الجميلة كمادة للحوار الايديولوجي . والاهم من ذلك أن عرض الاعمال في صالة قد يفيد في ايضاح الكيفية التي يعتقد فنانون آخرون انهم سيبدأون بها عملهم . وقد يكون المرء قاطعا فيقول ان هذا العرض موجه مباشرة الى فنانين آخرين . المعرض سيستمر طوال اربعة أسابيع، وفيما تبقى من هذه السنة سيتقدم العديد من الفنانين بعروض مماثلة الى النقابات ومجالس العمال وأماكن العرض المختلفة . تأخذ القطع التي أعرضها أشكالا متنوعة طبقا لما يفرضه سياق العرض. وقد لايصل العمل الى الناس بالطريقة التي اردتها اذ هي مسألة زمان ومكان ، كما أن الناس يستخدمون المادة بما يرونه مناسبا لهم .

أهم مافي الامر أن تنتشر المعلومات هنا وهناك .

ومن الصحيح ان المرء في بعض الاحيان يرى صالات العرض الممتازة وكأنها قاعات للنصب التذكارية . ولايزعجني على الاطلاق ان هذه الموضوعات قد غادرت مملكة الممارسة وتحولت الى « فن » . العمل الفعلي كان مؤثرا ومتنوعا وتعاونيا لدرجة انني لم اجد الوقت الكافي للتأمل بالحالة الفنية للقطع ، هذه المادة تختلف في عرض نفسها باختلاف استخداماتها .

ت . ر . : هناك تيار نقدي في بريطانيا والولايات المتحدة يثير القلق . انه يلزم الفنانين ذوي الميول الاشتراكية بجنس فني يعرف باسم « الفن السياسي » ، فيتكدس الفنانون المسلحون بالوعي الطبقي وكأنهم يشكلون حركة فنية فوقية، وهذا يشوه نوايا وأعمال هؤلاء الفنانين المتفاوتين. الاسوأ من ذلك ، أن فكرة « الفن السياسي » تصرف الانتباه عن الاتجاهات السياسية التي تأخذها كل الفنون في المجتمع .

ك . أ . : الاختلافات عديدة بين الفنانين المعروفين باستخدامهم للمواضيع السياسية . لقد شعرت طوال سنوات أنني معزول كفنان ، وبدا لي وكأن الجميع لايهتمون بفكرة العمل الاجتماعي كما اهتم بها . تغير الموقف الان ، وخصوصا في انكلترا .

اننا لانملك الكثير لمنع بيروقراطيي الثقافة والنقاد من اعتبار أعمالنا نوعا من الحركة الاسلوبية الجديدة، ولعلهم سيواصلون مايرونه بصرف النظر عن حجم احتجاجاتنا .. كل ما نستطيع فعله هو الاقرار بوجود المشكلة وتحليلها ثم الاستمرار في عملنا بطريقة واعية .

ت . ر . : أطلقت على معرضك في نيويورك اسم « مادة » ... هذا المصطلح يعيد الى الاذهان التصور المادي عن الفن والمجتمع ، والاسباب المادية للظواهر الايديولوجية . كيف تفضي نزعتك المادية الى تصور جدلي عند الفن ؟ كيف تتبدى العلاقات الداخلية بين الايديولوجيا والمادة والتاريخ في منظور فنك ؟

ك . أ . : هذه أسئلة صعبة وهامة . ان النقاش العالمي الراهن حول المادية الماركسية يمكن رؤيته كرد فعل على بعض الاتجاهات المعاصرة المسيطرة في الماركسية الغربية . خذ مثالا على ذلك « سيباستيافو تيمباناور» الذي ينتقد الماركسية النظرية والاكاديمية في كتابه « حول المادية » ، انه يفضل الالتفات الى ظروف العالم المادية كأساس لفهم الاوضاع السياسية ، وأرى ان استخدام المواهب الفنية في بحث العمليات الاجتماعية المادية هي الوسيلة المباشرة والصائبة لاكتساب وعي أكثر تطورا فالواقع السياسي . لقد درست في الاكاديمية الملكية تحت تأثير أعرق المناهج التقليدية في الفنون

الجميلة . دخلت الكلية لانني كنت رساما متفوقا في دراستي الثانوية ، وكان الانتساب الى الكلية واحدة من الطرق التي تتيح لصبي في مثل وضعي الطبقي والاقتصادي أن يفلت من بيئته الاصلية ، بيئة عمال المناجم ، واظن ان المرء يتثقف في اطار من خلفيته الاجتماعية السابقة ، فقد بدأت أشعر بعدم ارتياح عميق للوسط الفني الذي انسقت اليه ، وفيما اختصرت دراستي الرسمية أحسست عندها فقط أنني ازددت امانا من الناحية الشخصية والفنية ، مبتدئا من الاشياء التي عرفتها مرة أخرى .

ت . ر . : ولكن ما السبب في ان فنك على هذا القدر من الوعي السياسي ؟

ك . أ . : غادرت الاكاديمية في منتصف الستينات وغرقت في العمل السياسي بعيدا تماما عن عالم الفن .. وبعد سنتين ، وبتطور تسيّس المشهد الفني البريطاني، عدت ثانية وبالمصادفة تقريبا ، فقد دعيت مرة بحكم سمعتي السابقة كرسام للمشاركة في أحد معارض لندن — وكانت المشكلة تنحصر وقتها في انني لم اعد أملك لوحة واحدة أتقدم بها ، اذ لم اعد اعتبر نفسي فنانا .. الشيء الوحيد الذي أردته في تلك الفترة كان انجاز مشروع خاص باضراب عمالي جرى في قرية كمياتورمور، مسقط رأسي ، وأعطاني المعرض دافعا ، وكان الامر مدهش في بداية السبعينات .

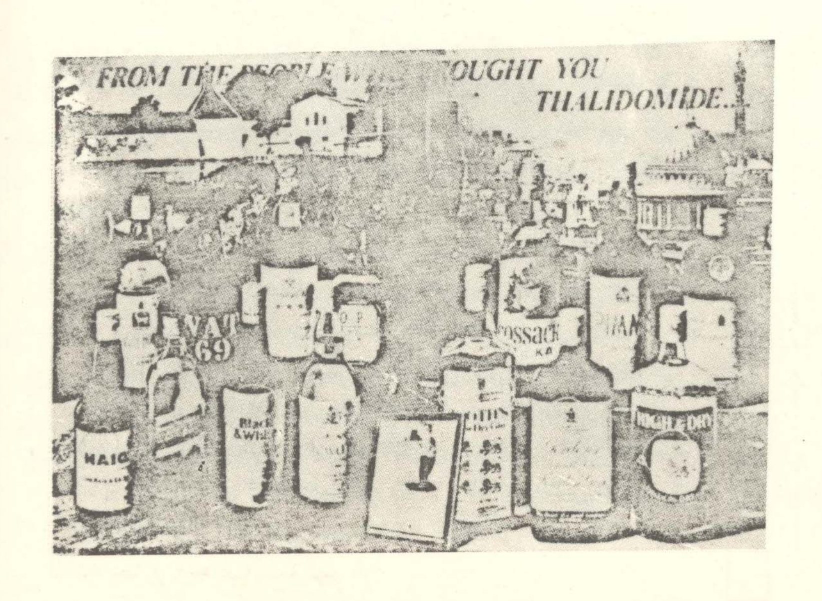
ذهبت الى المعمل الذي يجري فيه الاضراب . وتحادثت مع العمال ، بعض هؤلاء كان من زملاء الدراسة الاعدادية والثانوية ، ورغم انني غادرت القرية في السابعة عشرة من عمري فقد احتفظت بوشائج متينة وصداقة حميمة مع الاهالي . وخبرت تناقضات حياة اولئك الناس من خلال التجربة المباشرة فانتهيت الى مساعدة المضربين بما اقدر عليه، وحينما حان موعد تسليم العمل الى اصحاب المعرض اصبحت وجلا من التجربة ، فقد كنت متأكدا أن مهنتي كفنان سيصيبها الخراب لان الاحداث المحيطة بالمعرض والناتجة عنه اخذت تسبب المتاعب لاصحاب الصالة . واذكر أننا في احدى الامسيات دعونا العمال المضربين الى اجتماع عام في قاعة المعرض، وتصادف أن ونستون تشرشل الابن كان يتحدث في الصالة المجاورة عن انطباعاته الشخصية اثر زيارة قام بها الى الصين ، وفي منتصف الاجتماع قاطعنا احدهم طالبا منا أن نلزم الهدوء ، ولما عرفنا هوية جارنا لم يكن امامنا من خيار سوى زيادة الضجيج اذ اعتبرنا طلبه اهانة لاتغتفر !

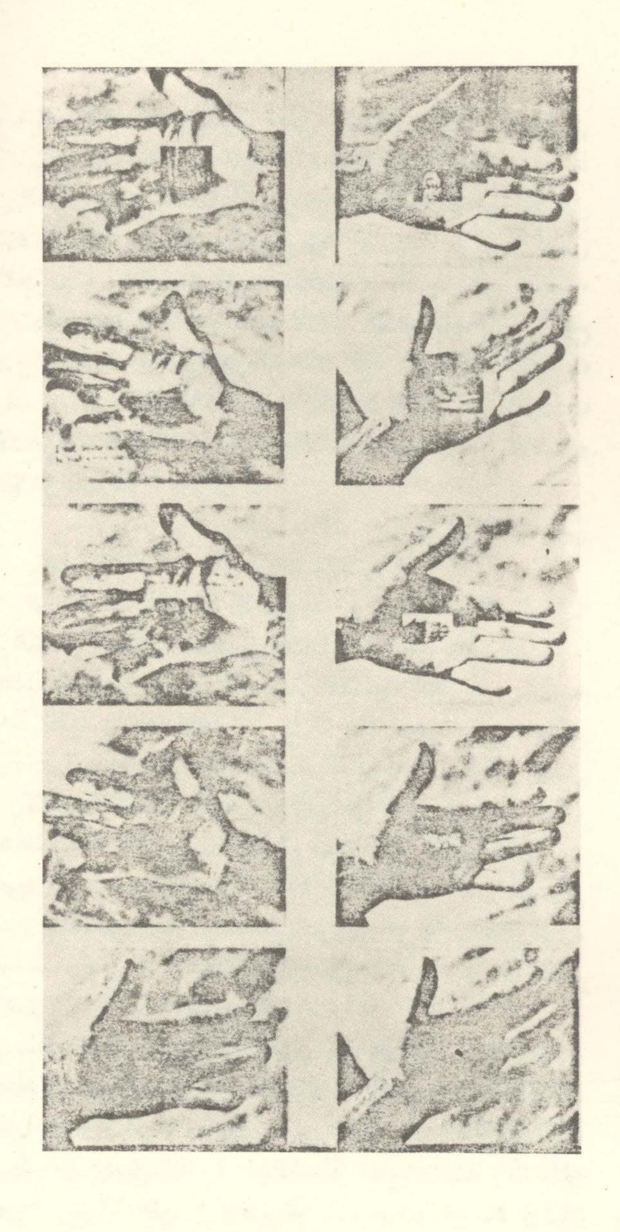
ونشر الكثير في الصحافة عن العرض الذي ادى الى نتائج سياسية مباشرة لدرجة ان مصنعا في لندن قد انتظم في نقابة بسبب من التأثير الذي احدثه العرض .

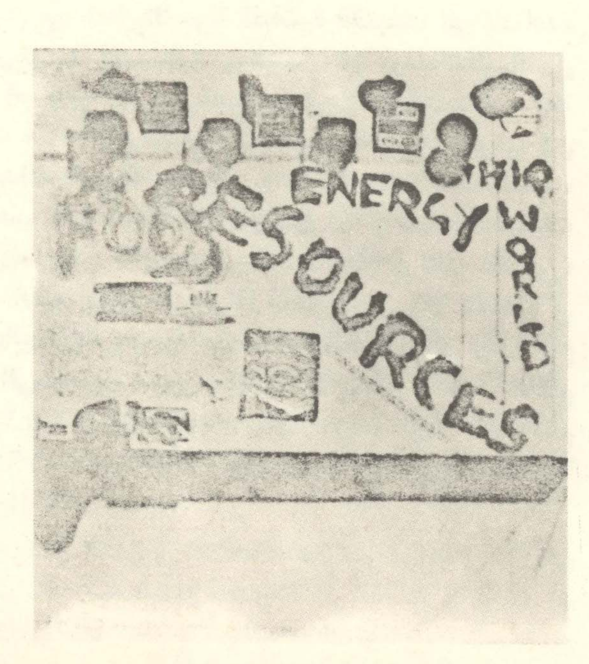
ت . ر . : في فهمك للعملية الاجتماعية التي انتجت فنك ينبغي ان تقر بأن اغلب الاعمال التي تحمل اسمك ليست بكليتها من ابداعك ، بل هي مشاريع العديد من الناس الذين يخوضون نضالات تسجلها انت في وثائق . تبدو أقرب الى رئيس التحرير منك الى المؤلف ، تدع العمال يقدمون انفسهم في ساحات صراع كانت على الدوام مغلقة أمامهم .

ك . أ . : ان المعركة التي اخوضها لجعل الناس قادرين على كشف مافي داخلهم من قدرة على تمثيل الوقائع هي جانب من اعمالي نادرا ما يشار اليه او يتناوله الاخرون بالبحث . احدى عبارات المديح التي وجهت الي من الايرلنديين بعد عملي معهم كانت انني جددت فهمهم لغناهم الثقافي الذاتي ، هذا الغنى الذي توقفوا عن النظر اليه يدفعهم الى ذلك تأثير ما يسمونه « المتاعب البريطانية » . هذا مشجع للغاية فهو بالدقة ما ينبغي أن تكون عليه وظيفة الفن واكتسابه للمعنى الاجتماعي .

ت . ر . : في منتصف العقد الثاني من عمره غادر « انجلز » موطنه المانيا ليعيش ويعمل في المدن الصناعية البريطانية . هذه التجربة اثمرت كتابه « حالة الطبقة العاملة في انكلترا » الذي صدر عام ١٨٤٤ . الكتاب تأثر كثيرا بمؤلف توماس كارلايل « الماضي والحاضر » وادانته التأثير الوحشي للثورة الصناعية على الطبقة العاملة في بريطانيا . وذكر انجلز عند عرضه للكتاب في احد المجلات ان « دور الموهبة يكمن في اقناع الجماهير بحقيقة أفكارها » ، أذكر ذلك كله لاقول: هناك قناعة عمالية خاصة تفيد بأن المرء يحتاج الى كبرياء معين وموهبة خاصة ليؤمن أن لديه







ماهو هـام وينبغي قوله الى العديد من الناس المستعدين لسماع ذلك الشيء. انني ادرّس الفن في مدارس نيويورك الرسميـة ، ويدهشني أن الاحظ كيف أن أغلب الطلاب ، ومن ضمنهم فتيان صغار السن ، قـد اكتسبوا قناعة الايمان بأن لديهم ماهو ثمين وجدير بالقول . وأية مشاريع يقدمون عليها لاتتساوى أو تتعارض في نظرهم مع أية عروض أخرى للجمهور .

ك . أ : يصعب كما يبدو على عالم الفن في حالته الراهنة، أن يدرك حقيقة أن الفنانين ليسوا مركز الكون الثقافي ، أريد التأكيد على عدم كوني بطل أعمالي ، بل هي الطبقة العاملة . ان استشهادك بانجلز يستدعي حالة نمطية ينبغي نقدها ... على الطبقات المتوسطة أن تفهم أن لديها الكثير الذي ينبغي تعلمه من جماهير العمال وليس العكس. ولم يكن تاريخ النظرية الماركسية سوى حالة قيام الطبقة المتوسطة بتفسير الصراعات المادية للطبقة العاملة ، وهذا مناف لما يريد العديد من الناس ، وحتى الماركسيين منهـم ، أن يسلمـوا بـه ايديولوجيا ... العديد من الماركسيين يضخمون نظرية ماركس حول صراع الطبقات بدلا من بذل الجهود في النضالات المادية لعصرنا الحاضر .

ت . ر . : هـل تعتقد ان عملك مفرط في التحديد ويعاني من نزعة الاغراق في المسائل ؟

ينبغي على أي تقييم نقدي شامل لنتاج فني ما أن لايقف عند دراسة ماهو مرئي فقط ، بل ماهو غير مرئي أيضا ، فما هو غائب أو صامت له علاقة ماسة بمعناه السياسي . انني افتش عن مضمون يقبع في اجمالي أعمالك الفنية . هذا المضمون هو الحالة العامة في الوقوف ضد الاقتصاد السياسي للراسمالية ، لكنه ادانـة غيابية وشبحية نراها احيانا وتفوتك احيانا أخرى .

ك . أ . : في اللحظة الراهنة تتضخم النظرية كثيرا في الفكر الماركسي ، وأظن أنه من العصيب البحث في النضالات المادية للطبقـة العاملة ، ويمكن العثور على النتائج السياسية لهـذه المسائل في تفاصيل المواقف المحددة .

ت . ر . : تختلف أغلب لوحاتك التركيبية تبعا لمكان وزمان وسبب العرض . ماهي وظيفة التعديلات المستمرة على اللوحات ؟

ك . أ . : بسبب تنوع الاماكن والمواقف التي أعرض فيها ، أرى ببساطة ان على العمل ان يراجع ليفي بغرض المعنى الحقيقي الجديد مهما كان . انه عمل شاق يتطلب منك تشديد الرقابة على كل شيء ، اذ لايمكنني ان افرغ من المادة واتركها على سجيتها . التعديل يعني أنك مقيد

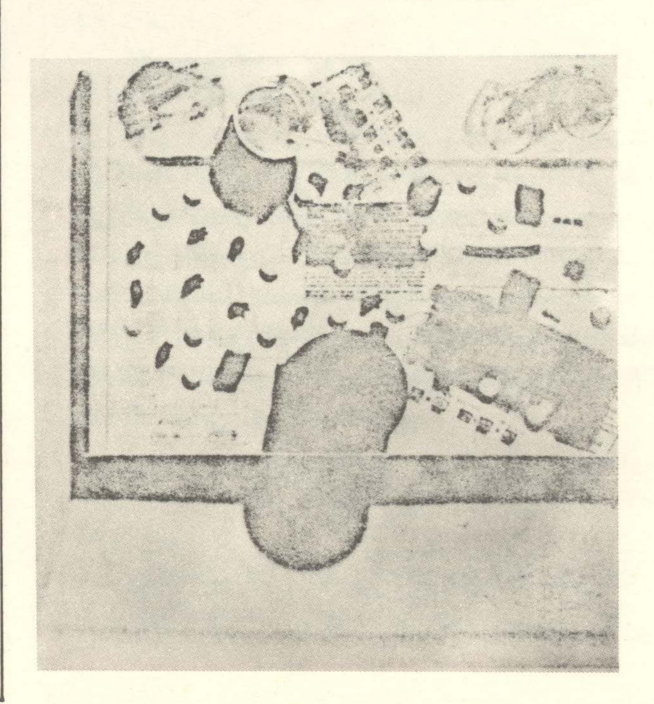
بالمسألة ، مطالب بالتحرك عند تحركها . التعديل يعني عدم قدرتك على حذف الخصائص الدراماتيكية لايرلندا الشمالية ، أو الجوانب المؤثرة للجوع ، وهكذا ... ينبغي أن تشارك في النقاشات ، ان تكون واعيا فيما اذا أرت تغيرات المسألة الى جمود أفكارك وتعليقاتك بحيث تحتاج الى صياغة جديدة .

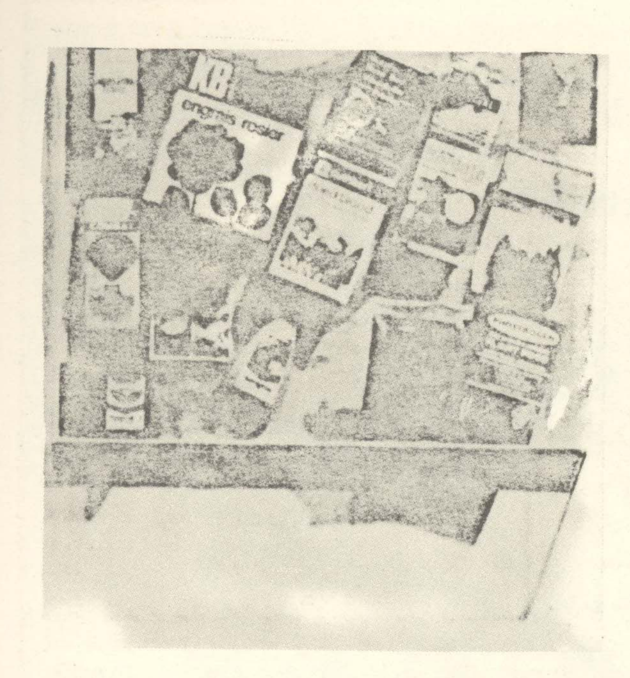
ت.ر. : يعتبر تخطي الحاجز الايديولوجي بين ما هو افتراضي وما هو فعلي انجازا عمليا ممكنا ، وثوريا ربما ، بالنسبة لفنان اشتراكي يعيش مجتمعا رأسماليا في عام ١٩٧٩ .

هل لاعمالك تأثير فعلي على ايديولوجية البشر ؟

ك.أ. : آمل ذلك حقا . العديد من معارضي ينظمها ويزورها العمال . اسلوبي في تركيب المعلومات يبدو وكأنه يرقى بالوعي الطبقي ، لكنني حذر من رفع المطالب المباشرة حينما يكون في مقدوري انجازها ذاتيا من خلال العمل . بعض الاعمال لا تواري دورا حسنا خارج السياق السياسي الذي نشأت فيه .

ت.ر. : أنت تساهم في أعمال النقابات . هل يرتاح أولئك الناس الى نزعتك الاشتراكية ؟ تبدو الجذور التاريخية للوعي الاشتراكي وكأنها تذهب أبعد وأعمق في انكلترا مما هي عليه في الولايات المتحدة . واذا كانت بعض النقابات الامريكية لا تزال تحتفظ ببعض الروابط مع الاشتراكية ، الا أن عواطفها في أغلب الاحيان قد أخذت مجرى آخر .





ك.ر. : هناك خط في التفكير يقول بأن النقابات مسدودة الافق ، رجعية ، وفاسدة . فيما يخصني بالذات ، أرى أن النقابات البريطانية أكثر تقدمية من الطليعة البريطانية ، ينبغي الانتباه الى أن النقابات توجد حيث ينظم الناس أنفسهم لتحقيق المطالب . لا أعتقد أن النقابات ثورية ، انها قائمة لحماية العمال من مباذل الرأسمالية . وبالنظر الى حدودها الحقيقية فهي تقوم بعمل لا يصدق ، وأريد أن أكون جزءا من هذا العمل .

ت.ر. : من الهام افتراض المرء بأن طريقتك في العمل ليست مستحدثة . ما هو المؤثرات التاريخية وراء منهجك ؟

ك.ر. : أستطيع القول بأنني متأثر بالكثير من فنون عصرنا هذا . تأثيراتي الرئيسية لا تنبع من الفنون البصرية بل من التراث الادبي العظيم لانكلترا : شيللي ، ديكنز ، وأناس من أمثال وليام موريس وروبرت تريسل في رائعته « المحسن الانيق المظهر » .

ت.. : رهؤلاء الفنانون وصفوا وقدموا شخصية الحياة اليومية بهدف احياء المعرفة الذاتية في نفوس العمال . النصوص الماركسية تبدو شديدة الصعوبة . وهناك حاجة لنقل النظرية الاشتراكية الى أشكال أكثر سهولة .

ك.ر. : هذا صحيح ، وهذا ما يدفعني الى الاستشهاد بديكنز وتريسل كمؤثرات قبل ماركس وانجلز ، لكنني أود الاشارة الى أن كتاب انجلز « حالة الطبقة العاملة في انكلترا » يبسط تقريبا منهج العمل وموضوعه . ولو استطعنا تبني ذلك المنهج في التعبير التشكيلي فسنكون قد حققنا انتصارا سياسيا وفنيا كبيرا .

من الصحف العالمية

النجم الآفل في البينالي العالمي للإعلان الفني في وارسو

بقلم : مارتا ليشنياكوفسكا
ترجمة : مجيد جمول

« لا تقع مسؤولية الضحالة في الاعلان الفني على عاتق الذوق المريض للجهة التي تطلب الاعلان لخدمتها، وانما المسؤول عن تلك الضحالة هي لا مبالاة وغرور الفنانين أنفسهم » ...هذا ما كتبه الناقد (هانس سينجر) في نهاية القرن الماضي .

ولا بد لمن يطوف صالات العرض في البينالي العالمي للاعلان الفني في وارسو ، من ان يتذكر هذه الكلمات ، وكم هو مؤسف حقا ، أنها تنطبق على صالة الاعلان الفني في عام ١٩٨٠ ، اذ أن بينالي هذا العام يثير اشارات استفهام محزنة ؟!

قد يكون من المعقول أن يكون الحديث أيضا عن ضعف الاعلان الفني ، سابقا لاوانه ، الا أن بعض ملامح ازمته التي كانت الاشارة اليها مشروعة في البينالي السابق ، أضحت اليوم حقيقة بلا أدنى شك ، اذ لابد من أن نشعر بالحنين الى السنوات السابقة التي حقق فيها الاعلان البولوني أمجاده ، والتي تلذذنا فيها بسرور، ببراعة الفنلنديين ، واندهشنا ببراعة طباعة اليابانيين، وبفرحة ننتظر أعمال الفرنسين والامريكيين والبريطانيين لجدة أفكارها .

لابد أن لنا ان نشعر بالحنين الى الماضي ، ونحن نشاهد (٨٠٠) اعلانا ، أرسلت من (٤٥) بلدا ، وضمت (٩٥) فنانا في بينالي اليوم .

وفي [البينالي العالمي الثامن] لا يوجد ما يدهش ، ولا ما يثير او يداعب ، لا من حيث السوية الفنية ، اذ ان الامكانات التقنية التي تعودنا أن تثير اعجابنا وتقديرنا ، لم تعد تحرك فينا ذلك الشعور بالاعجاب ، ولا حتى عمق المضمون ..

مع أننا واثقون من أن [بينالي وارسو] هو مباراة للانجازات الابداعية التي حققها نخبة من فناني الاعلان في العالم ، فمعرض هذا العام يدفعنا الى الاستنتاج بأن اتجاه الرسم الغرافيكي التصويري هو الاكثر هيمنة على فن الاعلان اليوم ، اذ اختفت تقريبا تقنيات التصوير الفوتوغرافي الطباعي الرائعة ، التي كانت تذهلنا بالوانها وصدق واقعية موضوعاتها الحسية ، والتي لا يجاري اليابانيون في استخدامها في الدعاية ، وكذلك الفنلنديين ، الذين فاقت أعمالهم الاعمال الاكثر بساطة لفناني البلدان الاخرى .

بينما .. تحيا في الماضي ... تلك التجارب المحدثة التي كانت تدهش المشاهدين ، والتي يعود الاعلان الفني اليها .

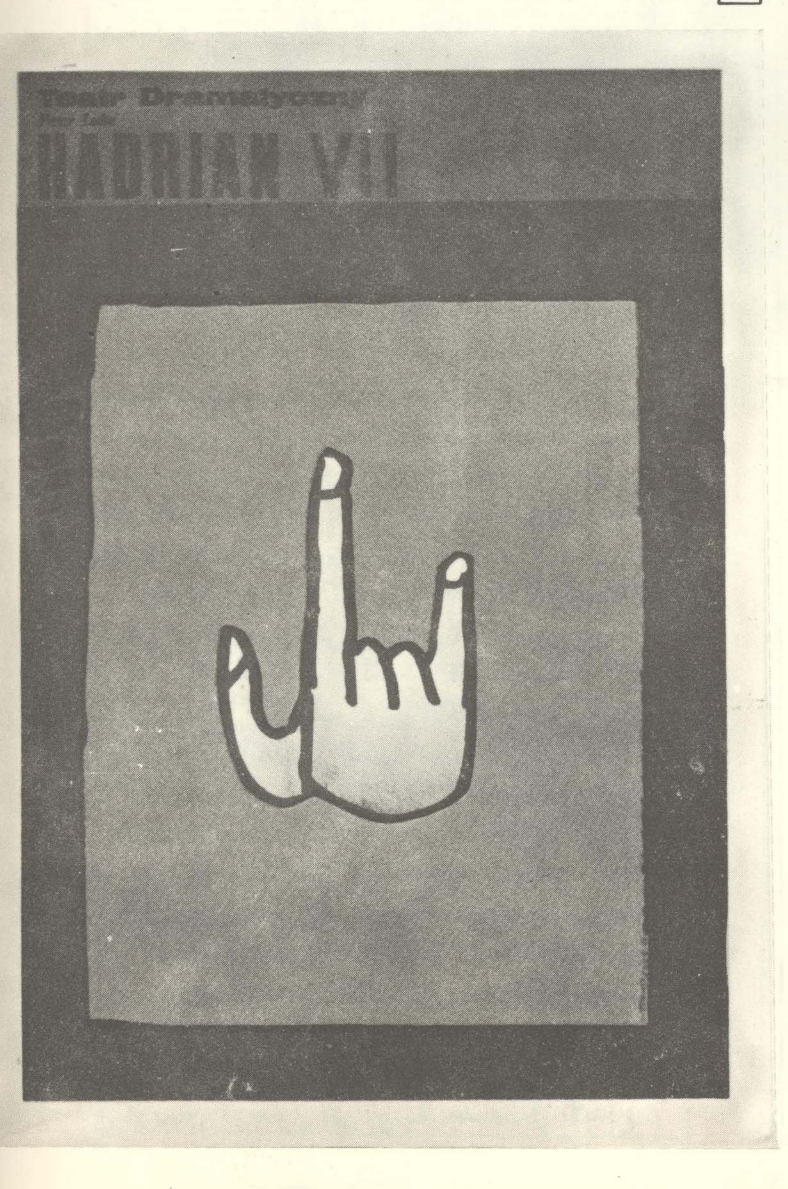
ان الاعلان الفني كما نراه اليوم في [البينالي الثامن] ... متواضعا...ساكنا.. من حيث مستواه الفني..

هذا اذا لم نقل بأنه فقير ، انه مغرم بتضادات الاسود والابيض ، وبالتدرجات اللونية المخففة وبالبنفسجيات ، وألوان البيج المبيضة ، وكأنه قد تعب من البحث عن اشراقات تشكيلية ، فعاد ينقب في دفاتره العتيقة ، مستنجدا بعناصر ترجع الى نهاية القرن الماضي ، حيث استخدمها كثيرا ، نفس العناصر المستقاة من فن نهاية القرن الماضي ، والفن التزييني ، كما في أعمال الفنان البريطاني (برنار بلاتش) ، والاميركي (سيموار خفاستا) والكندي (هيثر كوبر) ، أو بانجازات الاتجاهات الفنية التي اتسمت بالثورية في يوم من الايام في الاعلان الفني ... كما نجد ذلك جميلا أحيانا ، واحيانا أخرى أنيقا متقنا ، لكنه مع ذلك يبقى عاديا ، وعديم التأثير على الاغلب أو بكلمة واحدة يبقى مملا ..؟

أما من حيث مستواه الادبي .. أو من حيث المضامين فالحالة الآن مشابهة لمستواه الفني ، فللمرة الرابعة على التوالي تم تنظيم مسابقة رديفة للمعرض للاعلانات الفنية ذات المضامين الهامة للتقدم البشري . والتي يضم المعرض الى جانبها مجموعة الاعلانات الايديولوجية ـ الاجتماعية ، ومجموعة الاعلانات الثقافية ، ثم مجموعة الاعلانات الدعائية . اذ خصصت المسابقة هذا العام وبرعاية (اليونسكو) لقضية « المشوهين والعجزة والقاصرين في العالم » ، والذين لهم ، وبمبادرة اليونسكو ، حصص عام (١٩٨١) .

من بين عدة مئات اعلان ورد للعرض أختير (٤٠) عملا فقط ، ويصعب العثور بينها على عشر أعمال تستحق الاعجاب فعلا ، فللمرة الثانية وكما حصل قبل عامين ، في مسابقة (الارث الثقافي) ازدادت تلك الافكار تكرارا حتى السأم ، والصور والرؤى نفسها ... وبتفكير مقولب مؤطر .

ان مسألة كهذه ، ذات أبعاد انسانية ، وهي احدى



المشكلات المستعصية التي تواجهها المدينة الحديثة ، ترتبط ذهنيا لدى فناني الاعلان الفني بكرسي العجزة الذي يسمو هنا الى درجة أصبح فيها بمرتبة (الرمز العام) ... هذا هرم على كرسيه ، يستعطف المارة في الطريق ، أو رجال على كراسي العجزة ، أو آثار العجلات والاقدام على الرمل ، وهكذا ..

هذه الاعلانات الفنية تريد أن تقول شيئا تستصرخنا، شيئا ما ، الا أن صراخها يتحول الى اشارة يائسة غير فعالة ، نبقى حيالها غير مكترثين أيضا ، ولا مبالين تماما ، نبقى غير فاعلين أمام مشهد حركات عجوز باكية بيأس ... خلف زجاج .

وفي هذا الصمت ، صمت الاعلان الفني ، ان أفضل الاعمال بلا شك هما العملان الفائزان عمل الفنان السوفياتي (فيليكس أليبناوم) ، الذي نال الجائزة الاولى ، والذي يمثل أيدٍ متماسكة متعاضدة بينها طرف صناعي ، وعمل الفنان البولوني (باتسيك تشفيكوي) الفائز بالجائزة الثانية ويمثل الفنان شمعتين تلتقيان بشعلة واحدة ، أما بقية الاعمال فانها لم تقدم لنا الا المستوى الضعيف ، انها تمثل المستوى العادي للغاية ، كما هي حال مجموعات الموضوعات الاخرى .

ويبقى الاعلان الثقافي الفني متماسكا ، الى حد ما ، فقد كان على أي حال الاكثر متعة وحيوية ، علما بأنه لا يقدم لنا هذه المرة ابتكارات جديدة .

ان الاولوية في هذه المجموعة وبجدارة للمجريين (غيولا بينيزور) و (غابور فيارتاس) كما يأتي بعدهم الالمان مثل (فريتز دوميل) و (شارل دي بوف) الذين تجاوزوا بشكل واضح الاعلان البولوني الذي يمكن القول عنه بأنه لم يتجاوز المستوى العادي ، باستثناء (مارتين مروشتساك) .

وتدفعنا هذه الصورة المحزنة لمعرض البينالي العالمي للاعلان ـ والتي لا نتمنى أن تستمر طويلا ـ الى البحث والتفكير عن الاسباب الكامنة وراء ازمة فن الاعلان العالمي ، حيث يمكن الاعتقاد بأن وضع الاعلان الحالي يبدو انعكاسا للتطورات والمتغيرات التي أخذت طريقها ، في مسيرة الفن خلال السنوات الماضية ، ونقصد هنا بتلك الظاهرة المثلة بالعودة الى الاصول أو الينابيع ، والتخلي عن البحث المسعور عن عناصر وأدوات تشكيلية أكثر قربا وخصوصية ، وبالاعتماد على أساليب وتقنيات تقليدية ، طالما بقيت مهملة ولسنوات عديدة، مع التأكيد على استقلالية وخصوصية أنواع الفنون الاخرى ، وهذا ليس اضافة لمساحات جديدة أوسع لدائرة الاساليب التقنية ، بل ان الغوص في الاعماق للوصول الى نوعية جديدة في الابداع .

ان اتجاه البحث والتمحيص التشكيلي هذا ، الذي أعاد لفن الغرافيك حيويته ونضارته ، وطور الرسم والذي ظهر في التشخيصية الجديدة ، في النحت والتصوير الزيتي ، لم يقفز فوق الاعلان الفني ، اذ ان هذا التجسيد للتوجه يبدو ظاهرا .

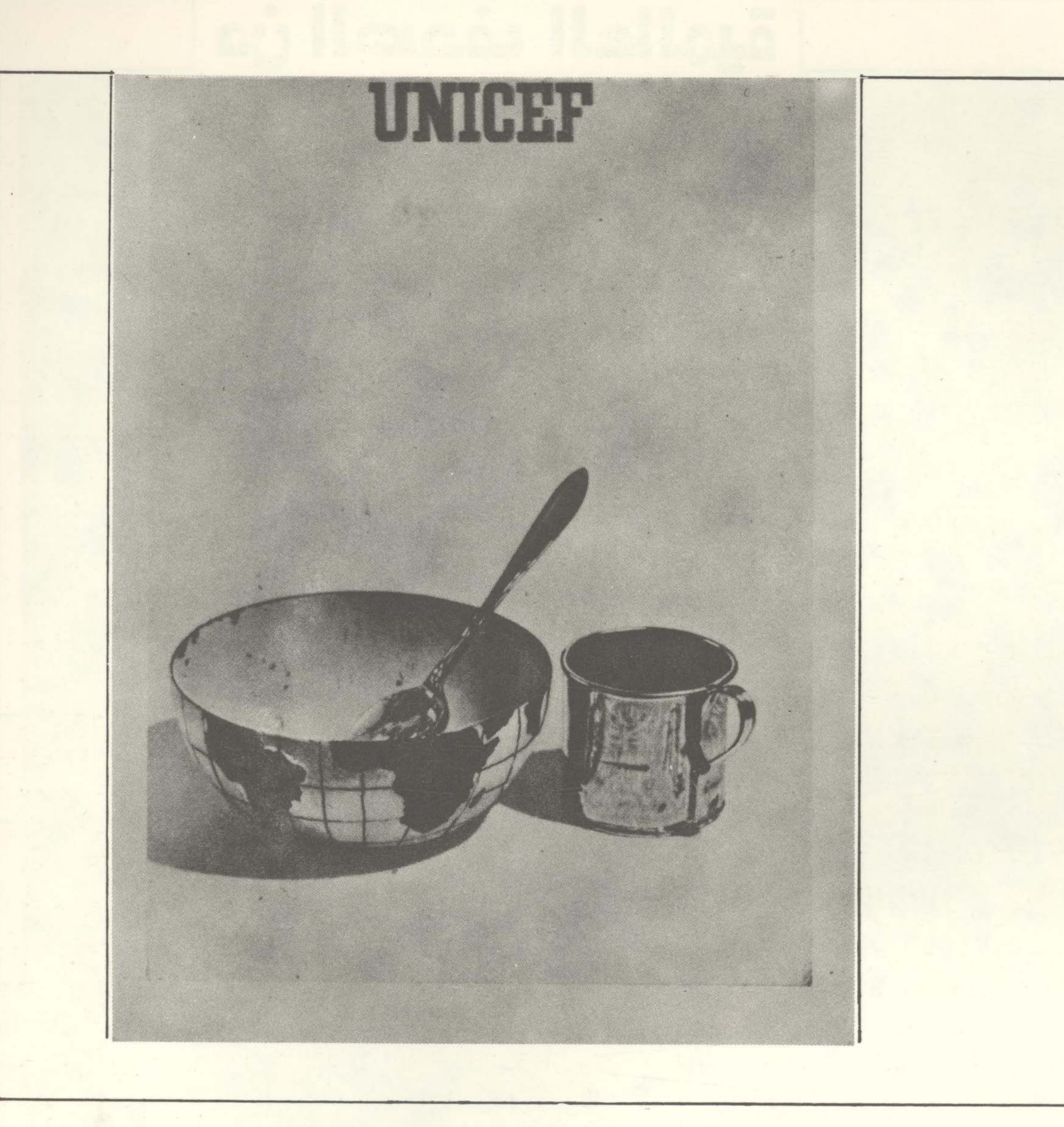
ولهذا فان عودة الفنان الغرافيكي عن التقنيات الحديثة الى التقنيات التقليدية ، هذه العودة التي اصبحت اليوم واضحة تماما ، في بينال هذا ... كما أن ضعف الاعلان الفني لا يتمثل في عودته ـ نوعا ما ـ الى أساليب قديمة فقط ، بل يتمثل في أنه لم يقم ببحوث في العمق كما فعل الغرافيك الفني .

لقد استطاع فن الاعلان المعاصر ، بعد سنوات من التطور أن يخلق لنفسه مجموعة محددة من الاشكال والرموز ، واسلوبا في المخاطبة ، من المترادفات التشكيلية الرمزية ، يخاطب فيها بنفس السوية من التأثير الاحساسات العاطفية والعقل المجرد ، وتطور في النهاية الى معجم عام من المفردات التشكيلية الرمزية يستخدمها في مذاهب ثقافية ، وفي أساليب متمايزة ، فالى أي مدى استمر هذا الاسلوب ... في الاتساع باضافات جديدة ، من مجالات أخرى !؟...

لقد بقي يتسع على هذا النحو ، طالما بقي حيا . يتأثر بالمتغيرات الدائمة ويتطور بشكل مضطرد . ومتجانس من حيث حدود مجال فعاليته أو خارجها . لقد أعار منهجه للفنون الاخرى ، فاما أصبح كاريكاتيريا لذاته . أو أنه بتحوله وتمثله في تلك الانواع قد أغنى لغتها التشكيلية ، وفي اللحظة نفسها التي توقف الاعلان الفني فيها مؤقتا في التعمق ، وفي التفتيش عن أدواته ووسائله ، اضحى منعزلا عن منابع ومصادر حيويته .

في معرض هذا العام ، يمكننا أن نتبين بوضوح نتائج ذلك كله .... اذ أن امكانات الرموز والاساليب التي خلقت قد نضبت رغم أنه كان يظن بأنها لا تنضب . لان الاشكال قد تكررت حتى الملل ، وتحولت الرموز الى « عناوين » مهترئة وأضحت الاساليب التقنية تشبه الغزل الرخيص أو التذلل المشين ، ان الاعلان الفني بحاجة الى تلك القدرة الذهنية ، ذلك الالهام الفكري ، الذي أسهم بحرية ونجاح في ازدهار الغرافيك الفني ، وفي تطور الرسم والتصوير ... وبدون ذلك يموت الفن ..

هذا وبالاضافة الى الاسباب الذاتية الداخلية ، التي سببت وهن الاعلان ، هناك أسباب خارجية لا نعلم اذا كانت تلعب نفس الدور الاساسي ، في عملية [احتضار الاعلان الفني] اليوم .



ان الاعلان قد بدأ يفقد الارضية التي يقف عليها ، وبدأ يتخلى عن وظيفته الاولية ، اذ أن الاعلان قد ابتكر من أجل المناسبات ، وبعث للحياة من أجل اهداف اعلامية دعائية ، فأصبح نادرا ما يلعب دورا اعلاميا أو دعائيا ومعبرا عن موقف .

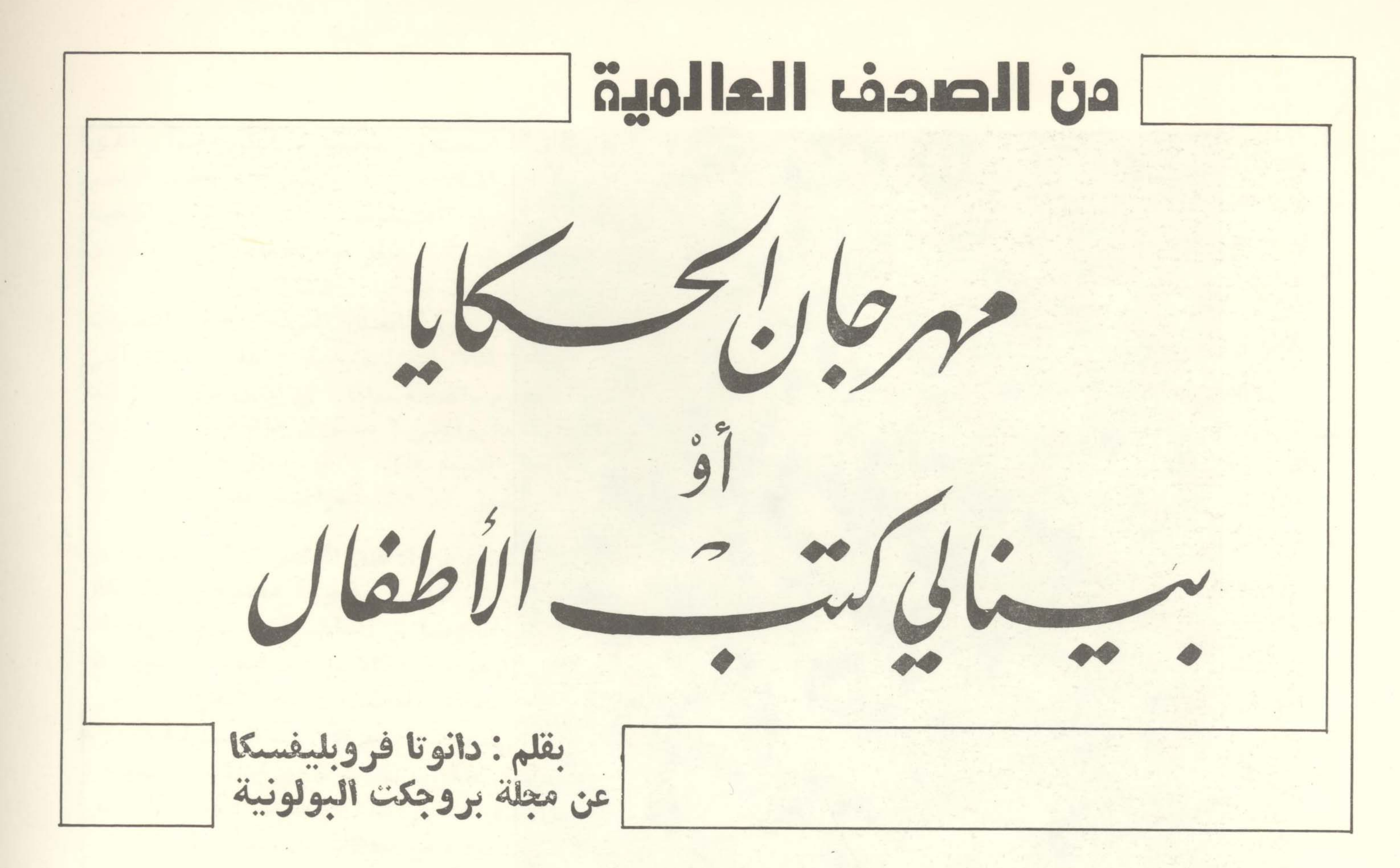
علما بأنه في بعض المواقف يروج لشيء لادوات الزينة او لمنطقة سياحية، لكنه بدأت تتضاءل أهميته، وفعاليته تحت تأثير ازدياد فعالية اعلانات الصحف والتلفزة والسينما السريعة .

ان الاعلان الفني ، بشكله الذي عهدناه منذ عدة سنوات لم يستطع اللحاق بمسيرة الحياة ، يمكن أن تكون الاعلانات البولونية استثناءً ايجابيا ، حيث استطاعت بمعجزة متابعة مسيرة الحياة ، واذا كان من العسير على الاعلان ان يقوم بمهمته الاساسية فمن المستحيل عليه القيام بمهام أخرى ، مثلا ... أن يكون وثيقة للعصر .

عند ذلك ... لم يعد يتبقى للاعلان الفني الا شيئا واحدا ، وهو أن يصبح عنصرا تزيينيا ملونا ، غرافيكيا تطبيقيا، يصلح لاملاء فراغ في المنازل والمكاتب الداخلية، أو في أن يتحول الى فراشة غريبة نادرة في صالات عرض البينالي المتحفية .

... الا أنه ، وعلى أية حال .. ـ ليكن لدينا ألأمل ـ بأن ما تبقى أمام الاعلان الفني لن يرضى طموحه .

عن مجلة (الثقافة) البولونية الاسبوعية



اقترب معرض [بيب] من نهاية عهد طفولته ، وفي هذا العام التقينا بمعرضه السابع ، ولم تعد هذه بدايته ، اذ أصبح تقليدا ، اذ التقينا ببناء كبير يغص بالاعمال الفنية بكامله ، ان [بيب] هو اختصاص متميز لمعرض الفن القومي السلوفاكي في براتيسلافا .

كلمة [بيت] تعني رسوم كتب الاطفال ، وهو الشعار الذي يعمل تحته التجمع العالمي للرسم التوضيحي للكتب ، والذي يضم في أعماقه جيوبا واسعة من المكتبات والمحفوظات الكثيرة من الرسومات الاصلية ، والسجلات والوثائق التي تتعلق بالمؤلفين .

لقد احتوى معرض هذا العام على ألف ومائتان وتسعة كتب ، نشرت في احدى وثلاثين دولة ، وقدمها مائتان وسبعة وأربعين فنانا ، حاز الالماني (كلاوس أنسيكات) ، اخصائي الكتب الفذ والمهتم بكتب الاطفال على الجائزة الكبرى ، بين هذه المجموعة الكبيرة ذات التقنية العالية .

بينما اقتسم الجوائز الاخرى (التفاحات الذهبية) كل من اليابانيين : (انوميتسوماسا) و (تانيوجي كوهتا) ، والتشكيلي (ادولف بورن) ، والهولندية (ليديا بوستما) ، ثم البولونية (تيريسا فيلبك) .... اما الميداليات وجوائز الشرف فقد وزعت على أجنحة من كل أنحاء العالم .

وقد قدمت (مدينة براتيسلافا) بالاضافة الى المعرض الفني لرسومات الاطفال ، افلامها الصامتة ، الصور المتحركة كاضافة ممتعة لهذا المعرض ... بينما عمقت اشارات ولافتات عديدة ، جو عيد في المدينة ، فقد حلقت الدمى اللينة ، تلك الزينة الجميلة في الشوارع ، والتي وضعها الفنان (ميلان فيسيلي) وخلقت طفلا في نفس كل مشاهد .

وكما كان من المنتظر ... حقق هذا المعرض ما كان مرجوا منه ، اذ لم يقلل من عناصر الاثارة والتشويق علما بأنه يمكن القول عن بعضها بأنها قد اصبحت تقليدية .

ورافقت الكلمة الصورة ، فقد نظمت ندوة مع المعرض ، تلك الندوة التي أصبحت تقليدا قديما للمعرض ، فقد وضع المحاضرون أمام اشكالية [اللوحة المرسومة لكتاب أصغر القراء على الاطلاق] ، لمحاولة الاجابة على ما هو مطلوب ، وما هو غير سليم في هذه اللوحة ، وبالنسبة لعين الطفل الصغير ، وكانت النظرة الاكيدة المعمقة التي اتفق عليها هو تصنيف كتب الاطفال ، بينما نظر الجميع الى كثير من النواحي بقدر كبير من الحذر ... في تقويمها ، فقد تأكد مرة أخرى بأن أكثر الناس حدسا في هذا المجال هم (الفنانون) ، اذ عادلت وجهة نظر الفنان (ليوليوني) الكثير من الآراء الاخرى للمنظرين في الندوة .

وكما هي العادة ، مكننا استعراض ما عرض في هذا المعرض ، بالاعتماد على تمايز الشخصية ، وعلى الحساسية الوطنية ، وعلى تمايز المقدرة الفردية



للفنانين . اذ يمكن الحديث عن الدقة والاتقان عند الالمانيين اللذين نالا الجائزة الاولى . وعلى بساطة الاسكندنافيين ، وطرافة الفاليين وعلى تعبيرية اللون عند المجريين،ومتانة ودقةالمدرسة التشيكوسلوفاكية. وعلى قدرة اليابانيين في التعبير بواسطة اللوحة . وعلى الافكار المتميزه لدى البولونيين ، وبعدها يتم الحديث بتقسيم كل ذلك الى مفردات والى اسماء معروفة . وتمييز المتشردين وتنظيم المشاركين في فئات .

هذه المعايير تبقى صحيحة الى حد بعيد ، ذلك

لان تغير اسلوب رسم كتب الاطفال بطيء نسبيا ، كما تبقى لرسامي الكتب من الفنانين معلقة بأذهاننا عشرات السنين .

هذا مثال على العلاقة الثابتة بين الفنان وبين اهتماماته لان هؤلاء العاملين في كتب الاطفال يعملون بهدوء ولمدة طويلة .

ففي المعرض نحس بأن أعمال الفنانة الشابة النساوية (ليزابيت زفيرغير) تتضمن حيوية ونشاطا كاملين ، وكذلك في أعمال الفنانة الموسكوفية الاكبر سنا (مافرينا) .

وان أهم من ذلك كله ، اي من النظرة التحليلية لهذا المعرض ان ننظر اليه بمجمله ، أي بنظرة تركيبية .

يمكن أن نرى معروضات بينالي الاطفال من ثلاث زوايا هامة ، كما ينظر عادة للمعارض الفنية ، أولا انه مهرجان تشكيلي من اجل الاطفال ، وهو ثانيا تظاهرة لفن قائم بذاته ، وهو ثالثا ـ استعراضا عمليا لهذا الفن .

ومثل هذا النوع من العروض ليس عيدا كبيرا حقيقيا للاطفال فكل منهم يفضل أن يمتلك بين يديه كتابا ، حتى ولو كان متواضعا ، على اللوحات القابعة معزولة في واجهات العرض ، وعلى الجو المتحفي لصالات العرض على أنه من خلال انعدام المعارض الفنية للاطفال ، وستستمر معارض رسوم الاطفال قادرة على القيام بهذه المهمة .

كما ان الرسوم المعروضة في مهرجانات (بيب) لا تمثل بحق صورتها النهائية ، اذ لا تكفي الكتيبات والكتب المعلقة في واجهات العرض ، في المعرض البراتيسلافي لتقوم بدور البرهان على أن المقصود في هذا المعرض فعلا هي الاعمال المطبوعة .





اذ يصعب الحكم عند النظر في اللوحات والرسومات المعروضة خلف الزجاج ما اذا كان التشكيل الفني الجيد سيبرهن فعلا عن قيمة حقيقية داخل الكتاب ، وكأن ذلك ليس هو المقصود من هذا المعرض ، فهذه الاعمال قائمة بذاتها او بالنسبة لمحيطها ، وكأنها تجاري الاعمال الفنية الحرة المصدر .

ويرجع ذلك الى ان هذه الاعمال حاولت الوصول الى سوية الفن الكامل المستقل ، بالاعتماد على قيمها التشكيلية ، مما يمكن أن يؤدي في الحالات المتطرفة الى انتفاء وظيفتها .

يبدو أن مضاهاة الفن الحقيقي الصافي يجب أن يعتمد اسلوبا آخر ، فالابداع الكامل الذي يستعين بالمعالجات الآلية كثيرا ما ينحرف ويتوه عن هدفه وقيمه .

وعلى اي حال فان خير ما يحققه مثل هذا النوع من المعارض ، هو أنه استعراض لاوساطه الفنية ،

لكونه عرضا عمليا للامكانيات التقنية والتشكيلية عند الفنانين الذين يساهمون في خلق هذا النوع من الفن للمشاهدين الذين بدورهم يقبلون ويتفهمون ذلك الفن او يهتمون به ، وكأننا عندها وقد انفصمت العلاقات التي يجب أن تكون قائمة بين النص الادبي وبين تلك الاعمال الفنية ، أو بينها وبين الكتاب بشكل عام .

ويسعى منظمو معرض (بيب) الى تجميع هذه الخصائص في تظاهرة ، لقد كسبوا الاطفال لصالحهم . وقدموا للمشاهدين العاديين رسومات الاطفال وكأنها تموج ، أوجدوا للاختصاصيين حلبة للنقاش . داخل الندوة وما دار حولها .

كل ذلك مجتمعا . قد تم في جو من البساطة والتقليدية ، واسعدتنا المعروضات الجميلة . الا انه لم يشبع رغبتنا في العزاء الكامل الذي نحصل عليه عند تحديدنا لمشكلة عويصة .

لقد برزت في ندوة هذا العام اصوات تدعو الى تحديد أدق لتوجه ، واهتمامات لقاءات (بيب) كما تدعو الى دراسة فن رسوم كتب الاطفال على ارضية واسعة . مما يكن أن نعتبره الاهم . فكتيبات الاطفال وكتب اليافعين ايضا ، كلها تنتمي . الى صرح الثقافة الجماهيرية . الروحية منها والمادية . وتتقاسم معها فترات سموها وانحدارها ، كما ان اللوحة جزء من الكتاب والكتاب جزء من الثقافة ، والملاحظات التي تخص الكل يجب ان تقودنا كمفتاح الى العناصر التي تؤلف أدق التفصيلات . والعكس صحيح .

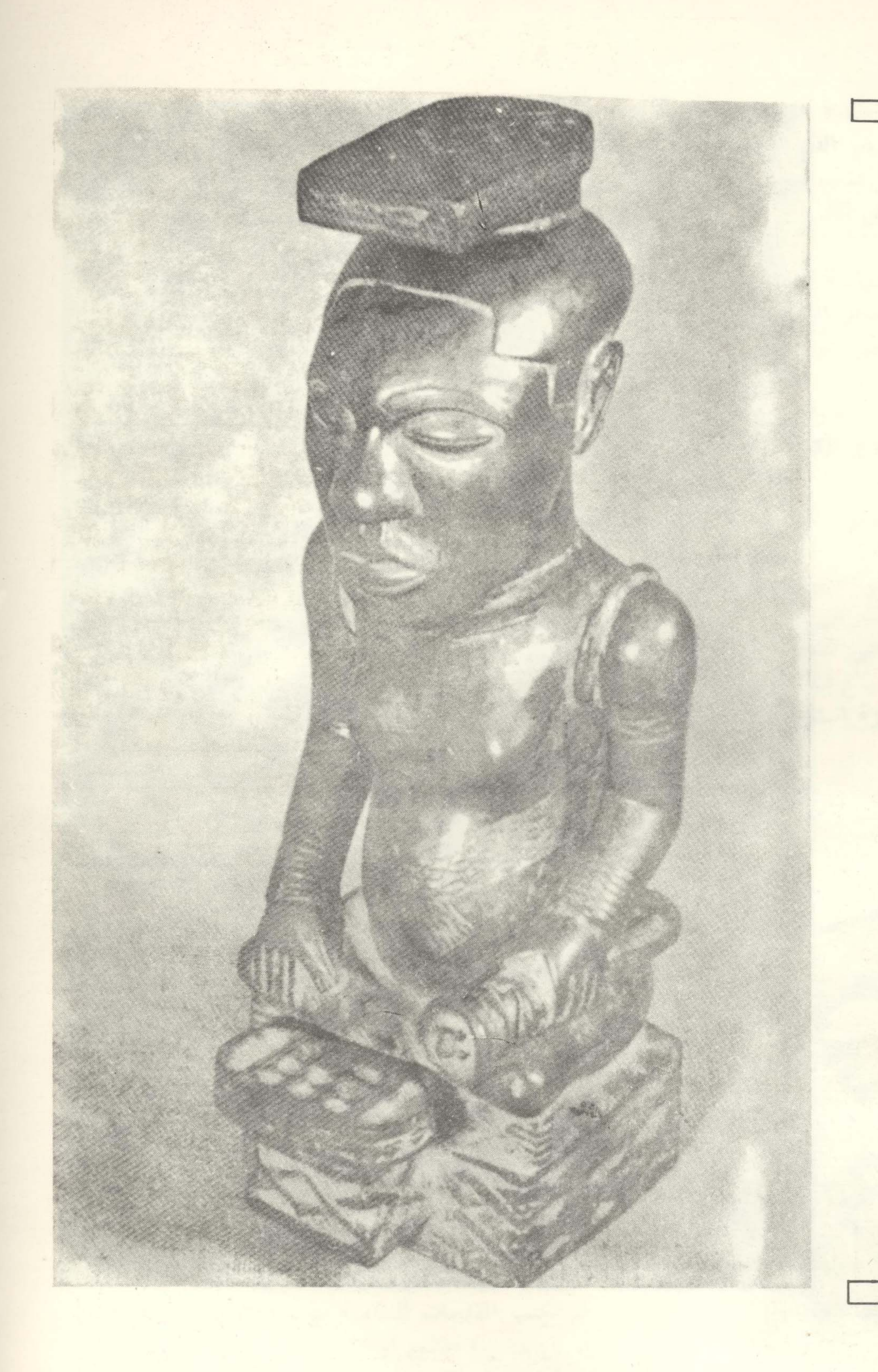


الفن تأويله وسبيله



تأليف : رونيه ويغ
ترجمة : صلاح برمدا
منشورات : وزارة الثقافة

يعتبر كتاب « الفن تأويله وسبيله » من اهم الكتب التي تناولت قضايا الفنون الجميلة بالدراسة والتحليل وذلك لان مؤلفه (رونيه ويغ) سعى الى تقديم نظرية شمولية لتطور الفنون التشكيلية ، وعلاقتها بالمجتمع والانسان ، وتوصل الى أن هذه العلاقة ليست سلبية ، فالفن لا يعكس الواقع بشكل سلبي ، أو آلي ، بل ان للفن قوانينه الخاصة التي تحدد تطوره ، وتفصله عن أشكال التعبير الاخرى ، عن المجتمع والانسان ، فمن جهة تبدو العلاقة صميمية بين الفن من جهة والمجتمع والانسان من جهة أخرى ، لعدم وجود فن بلا انسان ، ولا وجود لفن بلا مجتمع ، لكن ـ وفي نفس الوقت ـ يلاحظ المؤلف ان الفن قد اصبح كائنا مستقلا عن الانسان والمجتمع له قوانينه الخاصة والناظمة له ، والمحددة لتطوره ، وله حياته الخاصة ، وعلاقاته المستمدة من طبيعته .



وحتى يتمكن من تحقيق هذه الفكرة التي تشرحها المقدمة بالتفصيل ، وبتحليل متميز رائع ، يستعين بالشواهد المختلفة من تاريخ الفن ، ليؤكد لنا على استقلال الفن وعلى وجود كائن مستقل يقع في منتصف الطريق بين الانسان والواقع ، وذلك لان تأثر الفن بالواقع لاتعني التبعية بالضرورة بل تعني استقلال كل منهما ، وتطوره بشكل يوازي الاخر .

والمقدمة ، وما تضمنته من آراء تعتبر من أهم بحوث الكتاب عمقا ، وتحليلا ، بل هي من افضل ما قرأناه في كتب تاريخ الفن عن هذا الموضوع ، لما قدمته من افكار ، وللمنهج المتماسك الذي لجأ اليه المؤلف ليقدم الاراء المختلفة .



لكنها ، تبقى في حدود النظرية مالم ترفدها الدراسات المختلفة التي تشرح فكرة المؤلف، وتساعدها على التماسك ، وتوضح منطلقاته التي تؤدي الى ربط الفن بأشكال محدودة من التعبير الفني ، تتأثر بالانسان والواقع ، لكنها تملك من الخصائص ما يجعلها شيئا مستقلا بذاتها عن كل ماعداها وهكذا تتكرس فكرة اساسية وهي :

« ان الفن هو حياة الاشكال الفنية وتطورها » . وبالتالي فالفن له وجوده المستقل عن الانسان ،والمجتمع والجمال ، والنفس البشرية ، والتاريخ ، ولهذا فالفن كما يقول :

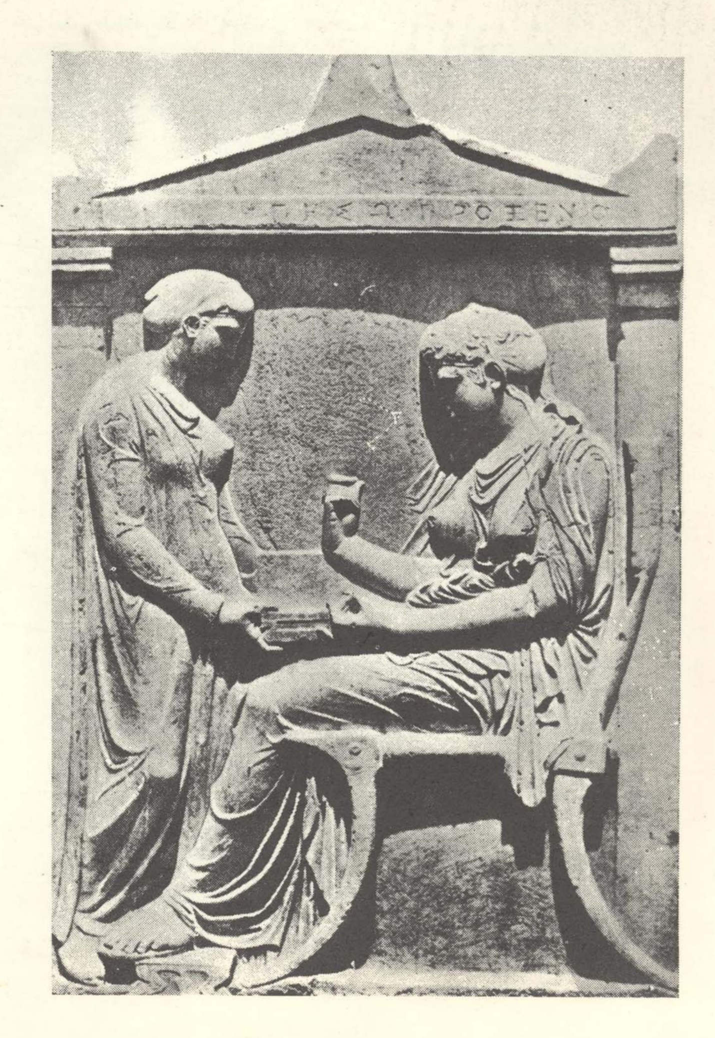
ـ « عامل اساسي لازم للافراد وللجماعات ولا فن بلا انسان ، ولا انسان بلا فن ، وهو شكل من اشكال التنفس الروحي الشبية بالتنفس الطبيعي بهذا الانسان

وذلك لان كل حضارة تبقى مهددة بالاختناق بلا فن ولهذا يمكن القول بأن الانسان وحده هو الذي يتمتع بموهبة ابداع الفن لكن هذا الفن يستقل بنفسه ويصبح حرا ، فالانسان يعطي حقائق الفن لكن الفن يتحرر ويأخذ كيانه الخالص)) .

لكن المؤلف حين يبدأ رحلته مع دراسة (تاريخ الفن) منذ البدايات الاولى ، حتى العصر الراهن ، ليؤكد على نظرياته ، تبدأ المتاعب بالظهور رغم دقة المؤلف ، وقدراته على استنباط الاراء وربط الظواهر والاشكال بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والفكرية .

- ومن اين تأتي المتاعب والاشكالات في الكتاب ؟! .

في الحقيقه ان (رونيه ويغ) كغيره من الكتاب والنقاد الاوربيين المهتمين بالفن التشكيلي ، تعوزهم المعرفة الدقيقة بالفن الشرقي عموما ، وما يستتبعه ذلك من وقوع في منزلقات كثيرة ، لعل اهمها حماسة زائدة للفن اليوناني ، وتجاهل الفنون كثير من الشعوب لهذا يبتعد عن الموضوعية في فقراته التي تتناول الفن اليوناني ، وينزلق في نفس الخطأ الذي وقع فيه كثيرون قبله ، حين جعلوا الفن اليوناني معجزة انبثقت من





العدم وقدمت صورة متميزة لفن لا يجارى .

ويبدو أن تجاهل فنون الشرق ، **قد رفعه الى** تمجيد (اليوناني) وهذا ما نلاحظه حين أهمل تقديم دراسات عن (الفنون الهندية) و (الصينية) و (اليابانية) و (الاندونيسية) ، لم يتعرض لها الكتاب الا في أضيق نطاق ، ولو عدنا الى الموسوعة التي أشرف (رونيه ويغ)على اعدادها ، وكتب المقدمات المختلفة لها وهي موسوعة (الفن والانسان) ، نلاحظ بأنه لم يكتب المقدمات الخاصة بهذه الفنون ، بل استعان بكل من (جانين أوبايار) أو (فيليب شتيرن) أو (مادلين بول دافيد) ، مما يدل على عدم اطلاعه الاطلاع الضروري على هذه الفنون ، ولهذا فهو يشكو نقصا من هذا الجانب .

وهذا قد دفعه الى الوقوع في خطأ كبير اذ قصر دراسته على (الفن الفارسي) ، وهكذا تصور أن الفن الشرقي يمثله (الفارسي) وحده ، وهو الفن الوحيد الذي يناقض الفن اليوناني .

ويمكن أن يلاحظ القارىء مدى تعلقه بالفن اليوناني وتمجيده عبارة هامة يقول فيها :

((في ليل بهيم انبثقت شمس مشرقة (معجزة اغريقية) ناشئة عن العدم)) وقد توصل الى قانون أساسي عممه ، وهذا القانون يقول بأن أشكال التعبير قد انحصرت باليوناني والفارسي :

ـ ((لكن المرحلة التي وصلنا اليها ، حين تعارض (الفارسي) مع (اليوناني) هي التي تحدد التيارات الجوهريان الاساسيان والمتنافران اللذان سنلتقي بهما عبر تاريخ الفن)) .

ولاشك في ان الانسياق وراء هذا التعميم ، قد جعلته يهمل التيارات الفنية المختلفة ، ويرجع كل اشكال التعبير الى تيارين ، وهكذا اصبح الفن ينقسم الى تيار عقلاني هندسي يوناني أو الى تيار عضوي مبهم فارسي ، وهكذا وفق جميع أشكال التعبير الفنية الموجودة وردها الى احد هذين التيارين .

وهكذا جعل الفن العربي جزءا من الفارسي ، وهذا طبعا غير صحيح ، ذلك لان الفن العربي قد قام بعملية تركيب بين اليوناني والفارسي ، وبالتالي نراه هندسيا، ويدلنا على اللامتناهي ، وبالتالي له صياغة خاصة لايمكن ردها الى احد التيارين ، انه يقدم صيغة جديدة لها مقوماتها وخصوصيتها المرتبطة بالواقع العربي وبالفكر والفلسفة العربية وبمفهوم (التوحيد) الذي جعل العرب يبحثون عن فن موحد الصيغة يشمل الحياة كلها ، وهكذا يمكن ايجاد وحده بين الفارسي واليوناني عن طريق الارابسك ، الذي يملك قدرة على جمع الهندسي ـ الرياضي والعقلاني عن طريق حركة الخط اللامتناهية التي تكشف عن المطلق العقلاني ، وذلك عن طريق حركة صاعدة تتسامى ، ولهذا فالنهائي وجه ظاهر للامتناهي .

وقد ادى هذا كله الى عدم فهم لظواهر كثيرة ضمن الفن العربي ، مما دفعه الى القول بأن الفن العربي خال من الابداع ، ذلك لانه رأى أن الاشكال الفنية محصورة باليونان والفرس ، وهكذا تجاهل بوضوح ان عملية الابداع ليست حصرا بصيغة معينة دون أخرى ، ولهذا فكل فن له طريقته في الابداع ، لان الابداع ليس شكلا فقط ، بل هو تحوير في مضمون استخدام الشكل لخدمة ظروف جديدة .

وبالتالي يسعى كل فن الى أخذ عناصر معينة من غيره . يدمجها في تعبيره ، وهكذا يتطور الفن بجدلية تتداخل فيها العناصر المبتكرة والوافدة ، وذلك لانه من المستحيل تصور فن لا يرتبط بغيره ، ولا يتأثر بمن سبقه . وينطبق هذا على (الفن اليوناني) نفسه .

وهنا نلاحظ ، بأن بعض الميزات التي يقصرها على (الفن الفارسي) تتقارب مع ميزات الفنون الشرقية عموما ، وهكذا فان الاقرب للدقة أن نقول بأن الفن الشرقي يتناقض مع اليوناني الغربي ، لكن من الواضح أن هذه الدراسة تبقى نظرية ، وهذه النظريات تبقى محدودة ، لانها لاتعبر عن كل أشكال الفن التي وجدت ولا تستقصي جملة الابداعات .

ولهذا نحن مجبرون على القول بأن التعارض الذي يفترضه النقاد حول فن شرقي روحاني مبهم ، وآخر عقلاني غربي هندسي ، فيها من التعميم والاخطاء ، ما يجعلنا نميل الى القول بأن هناك اتجاهات عقلانية شرقية ، وكذلك اتجاهات غربية مبهمة ، يدلنا تاريخ الفن عليها ، وهكذا فلا سبيل الى أمثال هذه التعميمات التي لا تعتمد على دقة علمية سليمة .

وهنا نصل الى ملاحظة ختامية تتعلق بالتطور التاريخي للظاهرة الفنية ، والتي تقول بأن عملية تبادل التأثير الفني لايمكن ردها الى تبادل اشكال متقاربة ظاهريا ، بل الى توظيف جديدة لشكل قديم ، وهذا هو المعنى الحقيقي لعملية الابداع وانتقال الاشكال الفنية وتبادلها بين الفنون خلال مختلف الحضارات .



ملاحظات حول ترجمة الكتاب :

واذا انتقلنا الى ترجمة الكتاب ، نستطيع القول بأن المترجم قد بذل جهودا كثيرة حتى تمكن من نقل كثير من الافكار التي وردت في الكتاب ، وكان موفقا في كثير من الاحيان حين يكون النص عاما ، ولا يدخل في مجال الاختصاص الفني الدقيق ، والمصطلحات النقدية ، ولهذا لابد من القول بأن عدم دقة المصطلحات في الترجمة قد ابعدت المعنى عن القارىء ، وجعلت المترجم ينقل حرفيا بعض الجمل حين صعبت عليه الجملة ، لانها فنية دقيقة ، وهكذا دخل الكتاب في ترجمات حرفية ، أو ادبية مغرقة في البعد عن الدقة المطلوبة في كتاب علمي نقدي عن الفن التشكيلي يحتاج الى وضوح في المعاني والتعابير حتى لايضيع هدف الكاتب على القارىء .

أما بالنسبة لعدم وضوح المصطلحات ودقتها المطلوبة نحن نجد بعض الاستخدام للكلمات بدون تدقيق في معانيها :

١ — يستخدم المترجم كلمة (رسم) لترجمة كلمة (Peinture) دون تمييز للرسم عن (التصوير) وهذا ما نجده في صفحات (٥٩) و (١٠١) و (١٠٥) .

٢ — يستخدم كلمة (رسوم) لترجمة كلمة (حفر) ، وهذا نراه في صفحة (١٠١) .

٣ — يترجم كلمة (Primitive) بكلمة (الفن السليقي) ويفسر هذه الكلمة بقوله ان « السليقيون هم فنانو الرسم والنحت قبل عصر النهضة — صفحة ١٠٤ — وطبعا ان من المعروف أن كلمة (Primitive) لا تترجم الا بكلمة (بدائي) ، لان السليقي هو الفن الساذج (Naïve) .

٤ — يترجم كلمة (Graphique) بكلمة (فن خطي) من أن المقصود من الغرافيك هو (الحفر) ، وأشكال الطباعة المتولدة من هذا الحفر ، ولهذا فالاصح القول بأن الغرافيك تعني الفنون الطباعية او المرتبطة بالمطبعة بمختلف أشكالها .

٥ — يترجم كلمة (السجاد الجداري) بكلمة (نصم) وهنا نلاحظ بأن التعبير المعروف هو (الطنافس) ويسمي (الايقونات) بـ (نصم) .. في موضع آخر .

٦ — يستخدم كلمة [الزخرف الخطي الافعوي] لترجمة كلمة (أرابسك) وطبعا لا يمكن فهم المقصود من هذه الكلمة على هذا الشكل ، لان أرابسك حركة لامتناهية خطية ولونية قد تكون في الكتل وقد تكون في المساحات المتدرجة ضوئيا .

٧ — فن (المخلب) : وهي كلمة يلجأ اليها ليقدم لنا (فن الباروك) وهذه الكلمة لا يمكن أن تعطي فكرة عن هذا الفن ، لهذا فمن الافضل الابقاء على الكلمة



الاجنبية ، كما فعل في مواضع أخرى من ترجمته .

ولا نريد الاطالة في تدقيق جميع المصطلحات والا زاد العدد كثيرا لكننا نقول بأن عدم دقة المصطلحات تجعلنا لا نفهم المقصود من الترجمة ، أو من العبارة التي ترد ، فاذا استخدم كلمة (اتساق) ليترجم نحن نقع في مفارقة لاننا نعرف أن هذه الكلمة (Rythme) التي تترجم بكلمة (ايقاع) وهي معروفة ومتداولة، وهكذا تزداد اشكالات الترجمة .

ولا تقف سلبيات الترجمة عند هذه الحدود بل تتعداها الى نقص في كلمة أو عبارة او تقديم او تأخير في جملة ، وهذا ما نلاحظه فيما يلي :

يقول الكتاب : [ان فنان الدهارير لم يكن يرسم ايائل أو صيادا كما يراها بل كان يرسم الجاموس والايائل والجواد ....] .

وطبعا نلاحظ مدى النقص في المعنى لان كلمة [المدرك] قد سقطت في آخر الجملة ، لان المقصود هو عدم رسم المرئي الظاهري بل رسم الفكرة المدركة التي تدل على النوع ، بدل العياني المشخص .

ويقول الكتاب في صفحة / ١٠١ / ما يلي

— « الفن اما يمثل المنظور أو غير المنظور » .

ولو عدنا الى النص السليم لوجدنا أن المعنى هو :

— « ان الفن يجعل ما هو لا مرئي مرئيا » .

وهنا فرق كبير بين المعنيين .

وهكذا نحس بأن من الضروري تثبيت كثير من المصطلحات النقدية الفنية والاهتمام بالتدقيق فيها حتى يقع المترجم في مثل هذه الاخطاء ، التي لم ننقل الا شيئا قليلا منها .

(ط . . . .)

جمالية الرسم الإسلامي وآراء جديدة

للناقد الكسندر بابا دوبولو

« هل يوجد رسم اسلامي ؟ .. انه سؤال بالغ البساطة في ظاهره ، لا يعرف بماذا يجيب عنه المثقف غير المختص ، ذلك الذي يتذكر بصورة غير واضحة انه سمع عن تحريم الاسلام للصور مع أنه رأى نسخا لمنمنمات عربية أو فارسية أو مغولية أو تركية ، وأخطر من ذلك أن أهل الاختصاص المهتمين بالموضوع من بداية هذا القرن لم يطرحوا السؤال بجدية .. وبقوا من المشكلة في موقع لا يختلف عن موقع الرجل البسيط في عصرنا هذا .. » .

« وحين ان مؤرخي الفن الاسلامي لم يطرحوا هذا السؤال الاولي رغم بساطته ، فقد ظلوا مفتقرين الى موقف من جوهر الموضوع .. ويلاحظ ذلك في الفوضى التي تتسم بها حتى عناوين مؤلفاتهم .. » .

بهذه الاشكالية بضعنا الكسندر بابا دوبولو . مباشرة في بداية كتابه جمالية الرسم الاسلامي ، الذي ترجمه وقدمه « علي اللواتي » ـ نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله بتونس ـ ومن هذه الاشكالية الاساس « هل يوجد رسم اسلامي ؟ » الى اشكالات اخرى ينقلنا ليخلق معنا حوارا ممتعا نصل من خلاله الى رأي جديد يطرح للمرة الاولى ..

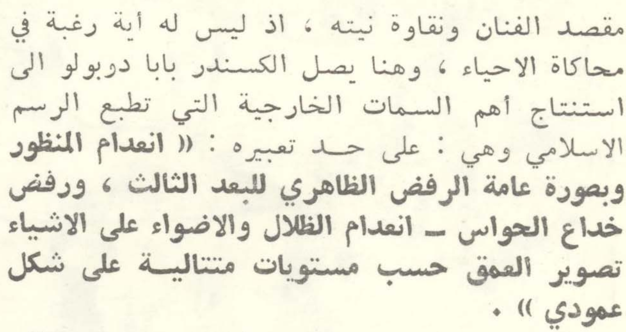
بعد السؤال الاول وعرض تناقضات عناوين الكتب التي صدرت حول الفن الاسلامي يضيف : « ان هذا التضارب بين العناوين لا يؤدي مع ذلك الى اختلاف في تصور الموضوع .. فمن الواضح أن الكتاب الذين ينعتون الرسم بالاسلامي أو المسلم قلما طرحوا بدقة مسألة العلاقات المحتملة بين الفقه والفلسفة الاسلاميين، وبين طريقة ما ، في تصور الاشكال والتكوين والمنظور ، تتلاءم معها . وقد بلغ اختيار العناوين درجة من عدم التحري ان كتابا كبيرا ككتاب بنيون وويلكنسن وجراي « المنمنمات الفارسية » يحتوي على منمنمات عراقية ومغولية وتركية وهندية ، ولنشر في الطريق الى عادة عدم الدقة في عبارة « المنمنمات الفارسية » التي تطلق كذلك على تصاوير مخطوطات عربية من سوريا وبلاد ما بين النهرين ومصر أو على منمنمات مغولية وتركية »، بعد ذلك يناقش « الكسندر » مسألة التحريم « تصوير الكائنات البشرية » .. هل حرم الاسلام ـ فعلا ـ التصوير ؟ وماذا يمكن أن نسمي الصور التي ازدهرت مع ازدهار الاسلام ؟ هل تنتمي الى الفن الاسلامي أم لا؟ ويصل الى نتيجة مفادها : « هناك أمر يفرض نفسه بصورة لا تقبل الجدال بالنسبة للمتأمل في المخطوطات الاسلامية وهو ان هذه المخطوطات ، عربية « مصرية ـ عراقية ـ اسبانية » أو فارسية ، تركية أو هندية ، تشير جميعها الى وجود جمالية ذات صبغة مشتركة واضحة بين هذه الامصار وعبر الزمن من القرن الثالث عشر الى نهاية القرن السابع ، حيث يمكن تمييز الرسوم الاسلامية عن غيرها ، بيزنطية كانت أو قبطية أو سريانية ، كما يمكن تمييزها عن فنون الشرق الاقصى في حين انه يتيسر الربط فيما بينهما بصورة لا تقبل الشك » .

ـ ان جمالية اسلامية حقة للرسم التشبيهي قد وجدت وعلى نحو واع تماما ـ ويستشهد بنماذج متعددة موجودة في بعض متاحف العالم ثم يبين المقصود



من عدم التشبيه فيقول : « ان مـا كان محرما هو الصورة المشبهة اي التصوير المشبه لكائن واقعي بذاته فيكفي حذف السمات الذاتية وعدم القصد الى الشبه . .

يتناول الرسم اذن ماهية الانسان أو على الاكثر النماذج المختلفة التي يتجسد فيها ، وهكذا يصور الفنان افكارا جوهرية ويخضع الفن الاسلامي الى جمالية جوهرية بالنسبة لكل الكائنات الحية ويؤكد هذا الرأي بدراسة الجوانب التقنية لهذا الفن الذي يلغي الظلال من جهة ويعتمد السطوح من جهة اخرى ـ أي بلا أحجام ـ ، وهناك الفكرة القائلة بأن رسم الصور المسطحة يجنب الشبه « التجسيدي » الحاصل من حجم التماثيل أو في الرسم من الاحساس بالبروز بسبب القولبة والظلال والاضواء ، فالواضح اذن ان الصور تصبح بذلك « مسطحة » اكثر وتبدي سلامة



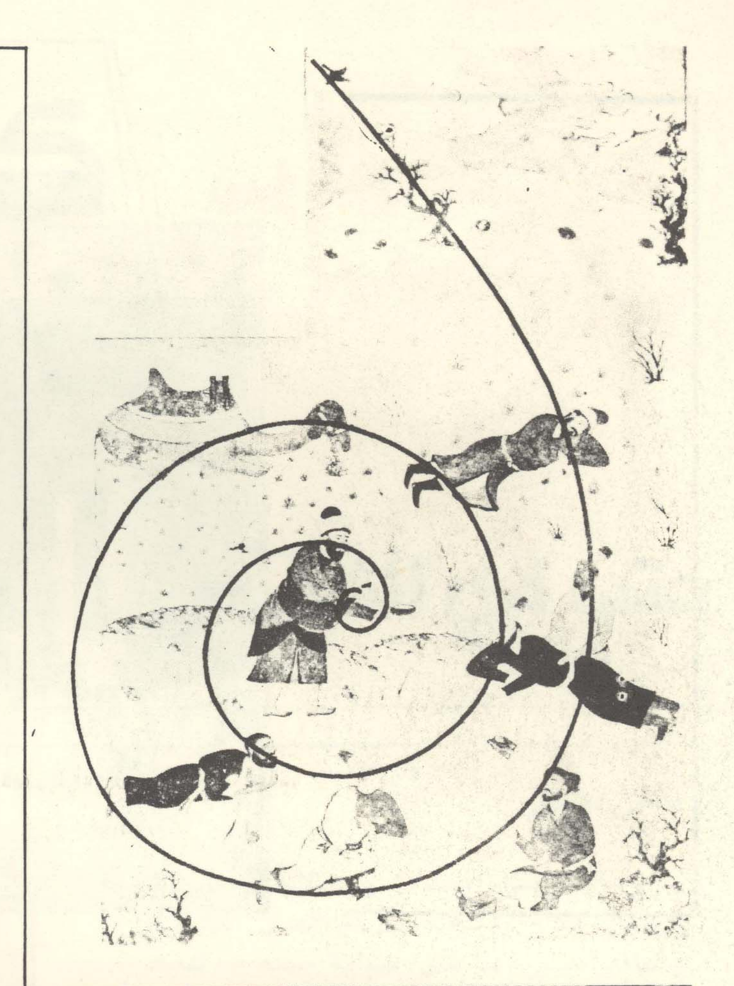


مقصد الفنان ونقاوة نيته ، اذ ليس له أية رغبة في محاكاة الاحياء ، وهنا يصل الكسندر بابا دربولو الى استنتاج أهم السمات الخارجية التي تطبع الرسم الاسلامي وهي : على حد تعبيره : « **انعدام المنظور وبصورة عامة الرفض الظاهري للبعد الثالث ، ورفض خداع الحواس ـ انعدام الظلال والاضواء على الاشياء تصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي** » .

ـ ان هم الفنان الدائم هو اظهار عدم سعيه الى محاكاة الواقع ـ لذلك يتخذ الرسام من مبدأ الاستحالة قاعدته الذهبية الى أبعد ما يكون التطبيق ، فهو يصور السماء في المخطوطات العربية على هيئة هليل أو هلال ازرق . ويطبق مبدأ الاستحالة على الالوان ، لذلك نرى خيولا وردية وزرقاء وبرتقالية وبنفسجية ، كما تتخذ العمائر والاثاث والملابس ألوانا وزخارف مصطنعة.

ثم يرجع « الكسندر » الى الآراء المتعسفة التي طرحت حول هذه التقنية فيقول :

« **هنا نرى أي خطأ يرتكبه مؤرخو الفن الاسلامي حين يشيرون الى ما يسمونه ـ نقصا في المهارة ـ وحين يقولون مثلا ان الرسامين ـ لم يعرفوا بعد تصوير**





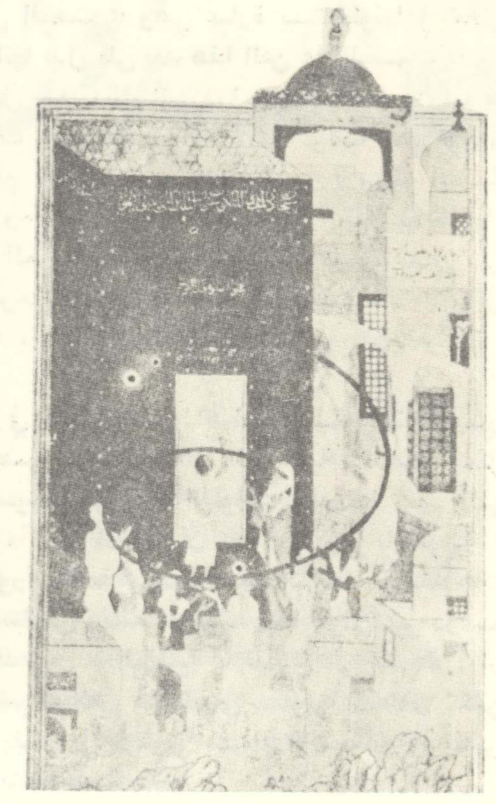
المنظور ـ والبعد الثالث والحجم والقولبة ، ويشير مؤرخو الفن الاسلامي كثيرا الى ما يسمونه بالمظهر « الزخرفي البحت » وهي عبارة يستعملونها في معنى التحقير كأنها تدل على بعد هذا الفن عن الرسم . » .

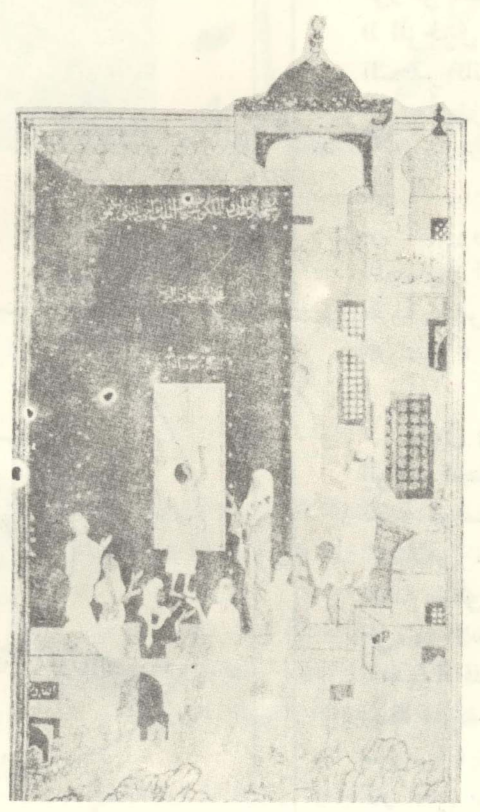
وينتقل بعد ذلك الى دراسة تفصيلية للارابسك في المنمنمات والكشف عن الحركات اللولبية التي يوزعها على أقسام متعددة تبين في النتيجة ارتباط التقنية من تكوين وحركة ولون وسطح بالفلسفة الكامنة خلفها. بالجمالية الخاصة للرسم الاسلامي ، وهنا يصل الى علاقة يدعوها « واقعية العالم المثل ـ عالم الهياكل المستقلة » .

يقول في هذا الصدد : « ان دراسة المسافة بين الواقع الحسي وبين الاشكال الهندسية المحصنة تمثل ثابتة موضوعية من أدق الثوابت وأعمقها لفهم الفن الاسلامي ، لاننا نلاحظ أن الاحساس « بالمعقولية » نفسه يتطور ـ كلما اعتادت العين أكثر على اصطلاحات الرسام الاسلامي ولغته ، ويؤكد هذا الرأي عبر دراسة تفصيلية للحركة « الباطنية » ليصل الى نتيجة : ان مهمة الرسم لم تكن متمثلة في تصوير الانسان ككائن ملموس ، بل في تصوير مفهوم الانسان في المعنى الارسطي بنماذجه المختلفة .

هنا نسجل بعض آراء المترجم والتي تخالف ما وصل اليه « الكسندر بابا دوبولو » ولعل أهمها ما جاء في بداية حديث « علي اللواتي » : **« تتخذ الفكرة المحورية لهذه الدراسة ـ دراسة الكسندر بابا دوبولو ـ شكل مفارقة فيها بعض الغرابة وخلاصتها ان الآراء الواردة في الاحاديث النبوية الشريفة والمحرمة لتصوير الكائنات الحية لم ينتج عنها تخلف التصوير التشبيهي في الحضارة الاسلامية أو سقوطه في الهامشية كما يظن عادة ، بل ان هذه الاحاديث كان لها على العكس فضل كبير في ايجاد فن تشبيهي اسلامي بالغ الخصوصية ، قائم بذاته ولا يتعارض مع أحاديث النهي عن التصوير » ـ الكسندر بابا دوبولو ـ .**

وعن تحريم التشبيه يرى اللواتي : « ان أحاديث النهي عن التصوير هي مطلقة أي انها تنهي عن تصوير كل كائن فيه روح باعتبار ان الله هو وحده واهب الحياة وان كل من يصور كائنا حيا هو انما يحاول تقليد الله ومحاكاة خليقته ، لكن خلال هذه الفترة ظهرت آراء اخرى تفيد بأن القصد من التحريم هو ابعاد خطر الوثنية حيث يرى النحوي ابي علي الفارس ان تحريم التصوير لا يتجه الا لمن صور الله تصوير الاجسام ، وأما من لم يفعل ذلك فانه لا ـ يستحق الغضب من الله والوعيد من المسلمين ـ . » .





ورأي كهذا على حد تعبير المترجم : « يصل بنا الى جملة من الاستنتاجات تتعارض مع تحليل الاستاذ بابا دوبولو لحقيقية الرسم الاسلامي التاريخية . يقول ، الاستاذ علي اللواتي : « ان المصورين كان يشتغلون بكل حرية ولم يكونوا في حاجة الى حيلة يحتالونها لرفع الخطر المفروض بمقتضى النهي عن التصوير ما دام هذا النهي لا يتجه الا لمن (صور الله تصوير الاجسام) . ثم يضيف : « نحن نعتقد ان تفسير اليزيد الثاني للنهي عن تصوير الكائنات الحية كان جذريا وانه يعتبر تحريمه مطلقا أي بصرف النظر عن الاسلوب واقعيا كان أو غير واقعي » .

وحول علاقة الصورة بالواقع يرى «اللواتي» : «اذا كانت الصورة المرسومة تختلف عن العالم الواقعي أو « العالم المثل » وليس ذلك لان الرسام يرفض رسم الواقع كما هو خوفا من مضاهاة خلق الله تعالى ، بل لانه لا يحس أصلا بضرورة نقل الواقع بخلاف الفنان الغربي وسبب ذلك ان علاقة الفكر الغربي بالعالم المحسوس مبنية على سيطرة الانسان على المادة كموضوع ، وعلاقة الرسام المسلم النوعية بهذا الواقع تنتهي مباشرة بالصورة الى وجود موضوعي خارج كل محاكاة للعالم المادي فتبدو شخوص المنمنمات كأنها محض أرواح أو نماذج مثالية أو رموز تتحرك فوق خلفية فردوسية وتحت سماء ربيع دائم وليس من الضروري أبدا تفسير هذا الاسلوب غير الواقعي من خلال افتراض « حيلة واعية » يحتال بها الفنان المسلم ليفلت من الخطر المسلط على التصوير . » .

ثم يضيف : « أما جمالية الغموض التي يذكرها الاستاذ بابا دوبولو والتي تكون الصورة بمقتضاها في حيز وسط بين العالم الواقعي وبين عالم هندسي مجرد فهي قبل كل شيء تعبير آخر عن علاقة الضمير الاسلامي بالواقع وهذه بعض الآراء التي يطرحها (اللواتي) في مناقشته التي يختمها على النحو التالي :

« تلك حقيقة من حقائق الفن الاسلامي وهي أن لا تكون صورة الانسان الا رمزا وايحاء لجوهر هو فوق المادة ، فاذا ما تشكلت ملامح الانسان بصورة ذاتية متميزة ، فكأنما يخشى عليه السقوط في عالم المادة . » .

بعد هذا العرض الموجز لاهم النقاط التي وردت في بحث « الكسندر » وفي مناقشة (اللواتي) نستشف جملة من الآراء الخاصة التي يطرحها الكاتب والمترجم والتي تدفع بالفعل ليس الى قراءة الكتاب فحسب بل ومناقشة الآراء الواردة فيه .

■ خ - ص

كتابات في الفن الشعبي

كتب في الفن

- ١ -

مدخل تاريخي :

برهافة حس الفنان وانفعالاته حيال أكثر الاشياء عادية وبساطة يبدأ الفنان التشكيلي والناقد حسن سليمان صياغة بحثه « كتابات في الفن الشعبي » والذي يعتبر من أهم الكتب في هذا الصدد ، ذلك ان الباحث لا يقف عند حدود أشكال وتقنيات الفن الشعبي بل يسعى عبر وعي لعلاقة الفن بالمجتمع الى ربط الجمالية بالبيئة من جهة وبالجذور التاريخية من جهة أخرى ، ففي الباب الاول يبدأ الحديث عن الحضارة العربية تحت عنوان « مدخل تاريخي » مؤكدا على وحدة الحضارة وتداخل الماضي بالحاضر .

« ان منطقة الشرق الاوسط استمرت محتفظة بقيمها الحضارية ، تمنح غيرها وتأخذ عنهم ، وحوالي سنة ٢٠٠٠ ق.م كان يجلس على عرش مصر امنحوتب الذي امتدت سيطرته من النوبة جنوب الشلال الثاني ، عبر جبال سيناء الى أرض كنعان وسورية ، وعلى امتداد ساحل حوض البحر الابيض المتوسط كانت تهجع آمنة موانى الجنس الفينيقي محتفظة بثرواتها ، وبالضبط شمال سوريا ، وحيث تركيا الآن نشأت دولة الحيثيين القوية ، وفي موسوبوتانا بين دجلة والفرات حكم ملوك سومر وآكاد الذين سيطروا على كل الدويلات الصغيرة حولهم ..

وفي ذلك الوقت ، كانت دياجير الظلمة تعم أوربا ، في حين كانت هذه البلاد قد انتهت من وضع قوانين ثابتة تحدد مفهوم اللغات كتابة ونطقا » ثم يقول في تقديمه التاريخي : لقد استطاع الانسان ساكن هذه المنطقة بتأملاته ومشروعاته التي لا حد لها ، أن يكون أول فنان في العالم وأول عالم وأول مفكر وأول مكتشف وأول مخترع . وأول مشرع ، فظل حتى وقت متقدم يفرض احترام البشرية له عبر مراحل التاريخ قاطبة . وما هذه التلال التي نجدها تتحدى انبساط صحراواتنا بقتامتها هنا وهناك سوى بقايا حضارات تراكمت فوق بعضها ، انها بقايا دور ومعابد وتماثيل وحلي وأسوار ومدن .. جيل وراء جيل يبني على أطلال أسلافه ، وكثيرا ما نكتشف آثار حريق أو نلمس معاول الهدم والحقد. فتعلو المدن والقرى على أطلال غيرها وترتفع على سطح الارض شيئا فشيئا مع مرور الزمن ، ثم سرعان ما تهجر أو تحرق أو تباد ، بغزوة طارئة أو اضطهاد مفاجيء ، لتصبح تلا تغطيه الرمال » ..

بعد هذا التقديم التاريخي يحدد « حسن سليمان » ماذا يريد من بحثه في موضوع الفن الشعبي مشيرا اشارة خفية الى منهج بحث يسير على خطاه .. حيث يقول في تحديد ماهية الشيء : « يكون لزاما علينا أمام موضوع كالفنون الشعبية التفكير في بساطة وهدوء ، وبلا استعراض

لحصيلة فكرية ، حتى لانشت أو نضل ، فنحن ازاء موضوع تحاصرنا فيه تفسيرات وتقسيمات كثيرة ، ومحاولات شتى من مختصين وغير مختصين ، تهدف لتحميل فكرة احياء التراث والفنون الشعبية ما لا طاقة لها به ، دون أن يكون وراء ذلك رؤية شاملة ، فتارة يفقد الباحث الادراك لطبيعة الفن ووظيفته واخرى يفتقد الوعي بالجانب التاريخي .

فلنرجع اذن القهقرى.. بعيدا الى البداية.. اسلاف كانوا أصلب منا ، حيرتهم الظواهر الطبيعية حولهم ، ولم يكن بأيديهم سلاح أو أداة. نقلب الصفحات سريعا تحدونا الرغبة في أن نحدد الفنون الشعبية خاصة والفن بوجه عام ـ في هذه المنطقة ـ معالم واضحة .

ان هذه المنطقة بأبعادها تختلف عن الكثير من البلدان الاوربية المتمدنة التي لا يتعدى عمر حضارتها سوى بضع مئات من السنين ، أننا هنا نواجه حقيقة مخيفة تتمثل في استمرار حضاري يزيد على عشرين ألف عام ـ حضارات شتى وقيم وعقائد لا حصر لها تتلاقى وتتفاعل ثم تنمو مع بساطة الانسان العريق الذي عاش في هذه المنطقة من العالم .

وفي موضوعنا هذا ليس من هدفنا أن نبحث أين بدات الحضارة بالتحديد ولكننا نؤكد أن الانسان البدائي الذي عاش في هذه المنطقة قد كون حضارة متقدمة سبق بها غيره في المناطق الاخرى » .

ـ ٢ ـ

مراحل الفنون الاولى لهذه المنطقة :

قبل ان يبحث الكاتب في مراحل الفن الاولى يؤكد على حقيقة ان ميلاد الحضارة في هذه المنطقة قد بدأ مع ولادة الفن « بميلاد الفن في هذه المنطقة قبل غيرها من المناطق ولدت الحضارة وبدا انسان هذه المنطقة يخط أول السطور في تاريخ العالم بقلقه وعنده الذي لا ينتهي » . ثم يقسم الاعمال التي تعود الى تلك البداية الى قسمين .

« ١ ـ نقوش على شظايا العظم والقرون والحجر ومعظم هذه الاشياء من بقايا أدوات مثل رامية الحراب أو خطاطيف الصيد .

٢ ـ أما النوع الآخر فيبدو في النقوش والرسوم الكبيرة التي زينت جدران الكهوف مثل كهوف شمال افريقيا التي رسمها الرجل البدائي كنوع من الطقوس الدينية ، أو كتعويذة حيال ما لا يستطيع التغلب عليه من الحيوان حين تخيل ان نقشه اياه وسهامه أو حربته مرشوقة في جسمه تحقق له رغبته في التغلب عليه على المستوى الواقعي . كذلك فقد رسمها نزوعا الى الهرب من عالم يخيفه ، فيتصور نفسه وقد سيطر في عالم الخيال ، على ذلك العالم ولو لمدة معينة . ونراه أيضا يلجأ اليها تمجيدا لانتصاراته، ومهما يكن الامر ، فالشيء الواضح ، ان هذه الرسوم تروي مشكلة الرجل البدائي في ذلك الحين ـ الا وهي رغبته في السيطرة على الحيوانات الثديية ـ كما تروى ان ممارسته لهذه الرسوم اصبحت جزءا من طقوسه الدينية ، ومن هذا يتضح لنا ان الفكرة التي تزعم ان الفن للفن لم يكن لها وجود في حياة الرجل البدائي ، واعتبر الفن البدائي أول الفنون بوجه عام ، كما حدد لنا جذور الفن الشعبي واتجاهاته ونوعياته » .

وهذا يعني أن « حسن سليمان » منذ البدء وقبل البحث في أشكال وتقنيات وخصائص الفن الشعبي يندفع الى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية في سياقها التاريخي ، وهذه مسألة أكدها أكثر من باحث وناقد ..

بعد ذلك ينتقل الى الفن في المجتمع الزراعي ومجتمع الرعاة رابطا هذا الفن بأشكال الحياة الاجتماعية « خلال عملية تحدي الانسان للبيئة وتطوره من جامع للغذاء الى منتج له استأنس الحيوان ، وبدات فكرة المجتمع ترتبط بالانتاج . وارتبط تنظيم الانتاج بوجود شخص ذكي وقوي تستشيره الجماعة وتستمع اليه ، فتولدت فكرة الزعيم أو الشيخ أو الرئيس ، ولما عجزوا عن فهم الموت اصبح بالنسبة لهم نوما طويلا واقتنعوا بالرجعة في يوم مقبل ، ونتج عن ذلك أمران : الاول الرهبة من الزعيم الميت واستمرار احترامه وتقديره، فنشأت عنه فكرة عبادة الصنم . والامر الآخر يتمثل في اقامة المباني الضخمة والمقابر ودفن الحيوانات والزوجات والطعام والعبيد ليوفروا للميت كل ما يحتاجه اذا نهض من نومه الطويل . وهكذا تولدت الافكار المرتبطة بالعقائد، واختلط خوف الانسان الدائم مما يحيط به من الغاز وظواهر طبيعية ، بخوفه من أجداده الموتى. فارتبطت الفكرتان ببعض في عقائدنا القديمة من وادي النيل حتى الرافدين ، وبمرور الزمن زاد الآلهة بازدياد عدد الرؤساء المتوفين فولدت الاساطير ..

ودفعهم الخوف الدائم ، على ما يدفنون مع الميت من أشياء ، الى ايجاد بديل فولدت فكرة الرسم على المقابر ليستعيضوا به عن الشيء



الحقيقي ، وكان هذا فصلا بين نوعين من الفن . فن يستمر في حياة الناس اليومية يتبع ويفي باحتياجاتهم ، وفن آخر يخدم الدين والآلهة ، وهم الرؤساء الذين رقدوا طويلا » .

ثم يبدأ الكاتب بتحديد ما هو الفن الشعبي تحت عنوان « بالضبط ما هو الفن الشعبي !! » وتكون الاجابة :

١ ـ الفن الشعبي اذن ليس فنا يبدع بواسطة عامة الناس .

٢ ـ بالضبط كما نرى في وقتنا الحالي عازف الناي ينتحي مكانا قصيا من السوق ليزخرف نايه .

٣ ـ يميل الفن الشعبي للتجريد لخضوعه لامكانية الخامة وطريقة الصنع نفسها ، مثل تحكم نوع الخيوط والانوال في النسيج ...

٤ ـ ميزة أخرى للفن الشعبي هي عدم القابلية للتغيير السريع والتجديد يرتبط اصلا برغبة الفنان الشعبي في سد احتياجاته وتجميل حياته .

ثم ينوه بتضاريس الفن الشعبي في أماكن وأزمنة مختلفة لينتقل بعد ذلك الى الحديث عن الخزف الشعبي .

ـ ٣ ـ

ملء اليد من طين مبتل :

يقول « حسن سليمان » : ربما كان اكتشاف حرق الطين قد أتى مصادفة عندما احترقت سلة مكسوة بالطين ، وكثيرا ما غطى الانسان البدائي سلته بالطين كدعامة اولى لا يتسرب اليها الماء . ثم اكتشف أجدادنا كيف تكون صناعة الفخار .. ومارسوا الرسم على الاواني الفخارية في مصر وسورية والعراق « ومن تاريخنا الطويل يلفت نظرنا بصورة غير طبيعية آنية من مرحلة نجادة تشبه لدرجة كبيرة الاناء الذي لا زلنا نستعمله ونسميه بالقدر الاسكندراني .. وفي فلسطين كشفت لنا الحفائر عن مصنع لصنع الأواني الفخارية يكاد يكون كاملا ، من حوض عجن الطين ، وتصفيته الى العجلة التي تدور ليرتفع من دورانها حائط الاناء . ونظرة واحدة الى تنوع وغنى الفخار الذي اكتشف في هذه المنطقة كافية كي نستطيع أن نلمس ثراء حضارتنا بالانماط الفخارية ، على مر آلاف السنين التي لا يمكن حصرها، بل هي تكاد تصل الى آلاف من الانماط. لذلك ان اعجبنا الآن بشكل « القلة » أو « حب للماء » أو « زير » فيجب أن ندرك أنه أتى نتيجة لعرق ومعاناة الفنان الشعبي في المنطقة أجيالا لا يمكن حصرها وراء بعضها . ويرجع الفضل الى العالم الاثري بيتري في لفت أنظار العالم الى ثراء وغنى الفخار في هذه المنطقة وذلك بنشره نتائج حفره في تل الحيس بفلسطين . ففي تل واحد استطاع أن يحدد لنا ـ من اشكال الفخار المختلفة المتعددة التي لا يمكن حصرها ـ العصور

التي مررنا بها ، وبالترتيب من قرب سطح الارض الى اسفل : العصر الحديدي الاول – العصر البرونزي المتأخر – العصر البرونزي المتوسط – العصر البرونزي المبكر .. وبعد ذلك العصور المعروفة » ..

ويرجع « حسن سليمان » غنى الفخار الى طبيعة المادة : « وبوجه عام يرجع غنى الاناء الفخاري من الناحية الفنية الى طبيعة مادة الفخار الهشة ، فيكفي أن يتحطم اناء واحد من نقطة ضعيفة في بنائه الشكلي حتى يبدأ الفنان الشعبي بحثه وراء الشكل من جديد ، ليطوره كي يفي الاناء بالغرض الذي يصنع من أجله ، دون أن يكون عرضة للكسر أثناء الاستعمال . ولهذا السبب نجد تطور الاناء متغيرا ومتنوعا في حدود ضيقة ، لكنها تدل على ثراء لاحدله ، وقد اعترف بيترى انه خلال الستة اسابيع التي قضاها في تل الحيس والتي تكاد ان تكون معجزة ، اعترف ان عليه ان يدرس أكثر من ٥٠ الف اناء متنوع ، ولازال الفخار هو حجر الزاوية لدارس الاثار أو الفنون الشعبية ويمضي الزمن بعصر فراعنة وقياصرة وامراء، ينطوي فيها فننا الشعبي تحت لواء صرح فنوننا الرسمية والدينية ، صرحا كلاسيكيا شامخا خالدا على مر التاريخ ، يخضع لمقاييس ويتسم بصفات » ويصل الباحث الى حقيقة : « ان الاعمال الفنية يبدعها أفراد ، لكنها في النهاية نتاج مجموعة متألفة من الناس ، نتاج مزاج عدد لايحصى من افراد يخضعون لظروف واحدة ،اي نتاج البيئة بمفهومها الواسع ، فالحضارة هي النشاط الاجتماعي بصور الواسعة ، وأي نشاط اجتماعي يبنى على الناس في مجموعهم اذن فلا يوجد عمل فني دون أن يكون خالقه مدينا للاخرين ، مدينا لاحاسيس وموقف الانسان البسيط ثم اختلطت الحقائق بالاساطير وامتزجت بعرقنا ودمنا لتصنع فننا الشعبي. ونحاول دائما ان نستشف خيطا يفصل بين اسطورة او حقيقة او عقيدة ، في كتابات المؤرخين .. لكن عبثا نستطيع التميز .

وهكذا فما من شيء جديد يفد على حضارة قديمة متاصلة ، مهما كان الشعب مغلوبا على أمره – الا وكانت عراقة البيئة كافية لتصبغه بصبغتها ، تمتصه ثم تخرجه كيانا جديدا له كل خصائص ومقومات الشخصية المستوطنة ذات الجذور . » .

ومن الفخار وزخارفه ينتقل الى رسومات الكتب والتي يعتبرها أقرب الى الفن الشعبي منها الى شيء آخر : « تعتبر رسوم الكتب في التراث الاسلامي اقرب الى الفن الشعبي منها الى شيء اخر نرى ذلك في ترجمة كتاب لجالنيوس وكذلك كتاب البيطرة ... وغيرها من شيء آخر ، نرى ذلك في ترجمة كتاب الترياق وغيرها ، لكن أهم رسوم في التراث الاسلامي هي مقامات الحريري التي عنى الرسامون بها وتباروا في تزيينها .. وأهم رسام رسم هذه المقامات هو الواسطي ..

– ٤ –
خوف من ظلمة أبدية

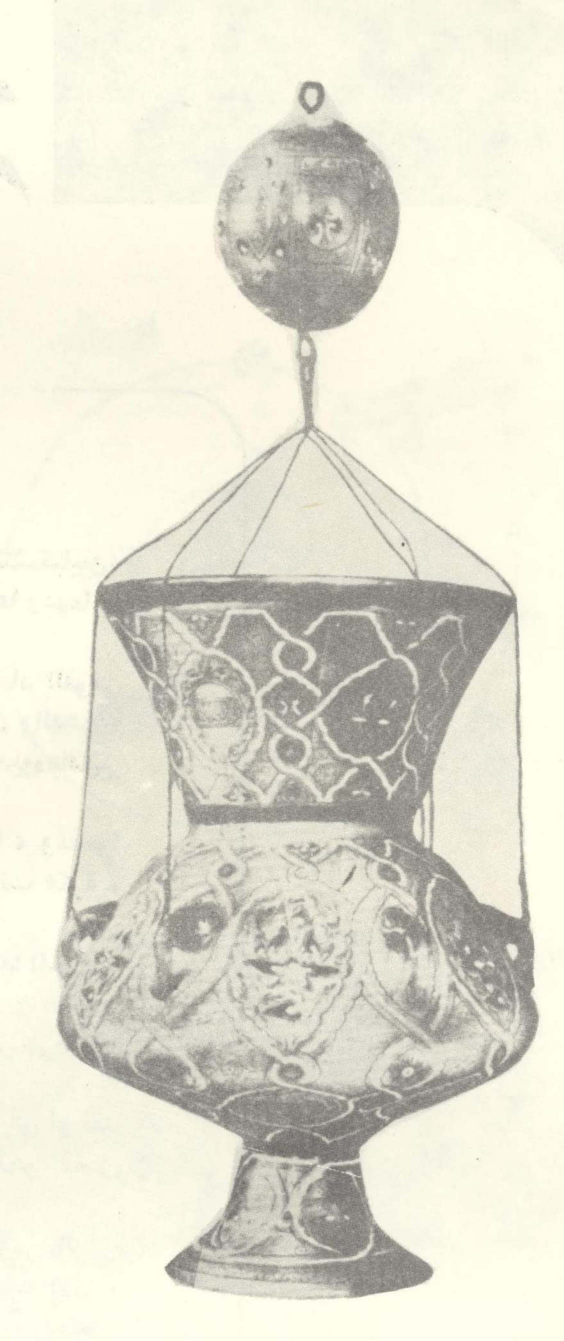
بعد الكشف عن ملامح النحت الشعبي ثم صناعة النسيج بألوانه وزخارفه ينوه الباحث بمسألة ارتباط الفنون الشعبية ببعضها البعض كانما يمسكها خيط واحد.. انها احجار من نفس النوع قد تختلف في اللون قليلا ، ولكن الباحث سيجد بها العديد عن الوان التشابه والتماثل . ثم يطرح السؤال التالي : كيف نستطيع أن نرقى بفنوننا الشعبية اذا لم نحاول فهمها أوتتبع سيرها وتطورها ؟

ان كنا لانستطيع المحافظة على تلك الصناعات كما كانت عليه ، نريد لها تقويما حتى تساير العصر ، والخامات الدخيلة عليها كالبلاستيك . هل نستطيع أن نضمن بقاء لها كما كانت عليه في الماضي ؟

يجب أن تكون الوحدة المتكاملة في نظرتنا لفنوننا ، والارتباط الوثيق بواقعنا فالوضع الراهن به الكثير من القصور . انتباكى على شذرات قليلة من فنوننا ومعامل الهدم تعمل بجد واجتهاد للقضاء على جذور تفكيرنا ، وتراثنا الشرقي ، والقومي .. اننا ندعها وحدها في صراع مع الزمن ، فتبدو الاماكن والاثار التاريخية ذات القيمة الفنيه والحضارية ككم مهمل أو أطلال لايبكي عليها أحد .

ان المشكلة تلتصق ببعضها ، التصاق الجزء بالكل ، ولايمكن تجزئتها بحال من الاحوال .. المشكلة اصلا ترتبط بوظيفة الفن والفكر .

– هنا يصل الفنان والناقد حسن سليمان مرة أخرى الى تلك العلاقة الوثيقة بين الفن والمجتمع . ثم يتحدث بشيء من التفصيل عن التلقائية في الفن الشعبي والتي تتم عن صدق في الاحاسيس وحرارة في الانفعالات .



« وهنا تكمن عظمة أعمال صغيرة صنعها فنانون مغمورون في منطقتنا لاحتوائها على تلقائية الصدق والاخلاص ، وكثيرا ما يمتلك الفنان – قبل ان يفسده التعليم – القدرة على أن يرى الاشياء من خلال نفسه وأن يستقبل بنضارة حسه التأثير الذي يود صياغته .. والحس التلقائي هو في حد ذاته تعاطف انساني مع الوجود نفسه ، وحنو على الحياة ، وبدونه لايمكن لعمل فني ان تكون له قيمة . ومع التطور أوجد الفن اشكالا جديدة لكنها كانت بنفس المقاييس والمعايير القديمة . ان كل ما حاوله الفن باستمرار هو التمرد على القوالب التي تصبح تقليدية وهو بتمرده هذا اقرب مايكون من بعض النماذج التي نراها في جذور الفن الشعبي الضاربة في القدم . حينما كان الانسان البسيط يرى متنفسا لتمرده في الفن .

ولقد واجهت الحيرة الفنانين الاوربيين الجدد وهم يقفون أمام تراثنا الشعبي في متاحفهم .. أليس ماحلم وعمل على تحقيقه ماتيس حققه قبله وبصورة اشمل فناننا الشعبي القديم كي يقدم للانسان المقيم بالمنطقة في حياته اليومية الراحة والمتعة والسكينة والوقار دون ابتذاله ؟ وقد يدرك الانسان بوعي أبعاد عمل ضخم لبلليني او تنترتو .. ويحتار أمام عمل الفنان شعبي .. ففهمنا لابعاد قيمته الفنية ، لايرتبط بسلامة بنائه التشكيلي الذي نملك القدرة على تحليله بوعينا العقلي ..

ولا تمتاز النماذج التي نحن نتناولها بمهارة في الصنعة ، بل نجد الفنان الشعبي فيها وهو يهاجم السطح ، بحماس طفل وفرحته لاكتشاف شيء ما ..

بهذه الحرارة يقترب « حسن سليمان » من نهاية بحثه ليقول اخيرا : « لقد عبر الانسان الفقير البسيط دائما عن كل ماهو محروم منه ، فرسم ونحت الفواني والراقصات ، والاباريق وكئوس الفاكهة والخمر ، وجنات فيها فاكهة واعناب ، وكلها اشياء حرم منها .. انها متعة النفس في الدنيا والاخرة .. كذلك عبر عن الافتراس وكيف يلتهم القوي الضعيف وهي قضية يعيشها دائما ، ونرى الفارس يبدو في تعبيره كرمز لحماية ومؤازرة الضعفاء .. انه حلم دائما ينتظره ، ان ينتظر مثلا الفارس المخلص مارجرجس ، أو الراقصة التي ترمز للمتعة والثراء . والحمامة أو الدجاجة أو الهدهد شوقا للسلام والشعور بالامن . » . « وان نتذكر على الدوام ان الفقير ساكن المنطقة .. اجبرنا خلال مراحل التاريخ على احترامه .. فهو فقط بصموده وقدرته على الخلق والابداع يستطيع ان يعيد الابتسامة الى المنطقة .. ويؤكد ان مثل هذه الحضارة التي استطاعت أن تفرض وجودها بتنوع فروعها وأشكالها اكثر من عشرين قرنا لايمكن ان يئول مصيرها الى زوال ..